Kat.Nr. 8

Meisterwerke aus Elfenbein

der Staatlichen Museen zu Berlin

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

Katalog zur Ausstellung
Hessisches Landesmuseum Darmstadt
1999/2000
Bayerisches Nationalmuseum München
2000

Eine Ausstellung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz
aus der Skulpturensammlung/Museum für Spätantike
und Byzantinische Kunst
Staatliche Museen zu Berlin

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum: 26. 8.–7. 11. 1999
unter dem Titel „Glanz der Ewigkeit – Meisterwerke aus Elfenbein"
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum: 19. 12. 1999–12. 3. 2000
München, Bayerisches Nationalmuseum: 16. 5.–20. 8. 2000

Katalog

Schriftleitung:
Regine Marth

Bildredaktion und Druckbetreuung:
Hans-Ulrich Kessler

Gesamtherstellung:
Rauscher Druck und Medien Berlin

Ausstellung

Idee:
Hartmut Krohm

Konzeption und Objektauswahl:
Arne Effenberger und Hartmut Krohm mit Gudrun Bühl,
Jürgen Fitschen und Regine Marth

Konservatorische Betreuung:
Hiltrud Jehle und die Restauratorinnen und Restauratoren der
oben genannten Museen

Umschlagentwurf:
Ellen Senst

Umschlagbild:
Verkündigung an Maria, Kat.Nr. 21

© 1999 Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und
Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig

Inhaltsverzeichnis

Zum Geleit
Klaus-Dieter Lehmann 7

Vorwort
Arne Effenberger 9

Die Berliner Elfenbeinsammlungen
und ihre Geschichte
Hartmut Krohm 11

Elfenbein als Werkstoff
Hiltrud Jehle 17

Elfenbeinkunst der Spätantike
und aus Byzanz
Gudrun Bühl 21

Kat.Nr. 1–15 27

Elfenbeinkunst im frühen und hohen Mittelalter
Regine Marth 51

Kat.Nr. 16–35 57

Elfenbeinkunst der Gotik
Jürgen Fitschen 95

Kat.Nr. 36–57 101

Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur 137

Abbildungsnachweis 144

Da alle Objekte in den Staatlichen Museen Berlin aufbewahrt werden, wurde auf die Angabe des Aufbewahrungsortes verzichtet.
Die Abkürzung MSB (Kat.Nr. 1–15) steht für das Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst;
die Abkürzung SKS (Kat.Nr. 16–57) für die Skulpturensammlung.

Die Katalogtexte verfaßten:

Gudrun Bühl (GB)	Kat.Nr. 1–15
Jürgen Fitschen (JF)	Kat.Nr. 18–20, 22, 23, 26, 34, 38, 39, 46–50
Hans-Ulrich Kessler (HUK)	Kat.Nr. 51, 55
Susanne König-Lein (SKL)	Kat.Nr. 29–32, 52–54
Hartmut Krohm (HK)	Kat.Nr. 36, 37, 40–45, 56, 57
Regine Marth (RM)	Kat.Nr. 16, 17, 21, 23–25, 27, 28, 33, 35

Zum Geleit

Die Stiftung Preußischer Kulturbesitz, die in Berlin – getragen vom Bund und allen Ländern – Sammlungen des ehemaligen Staates Preußen betreut, grüßt die Besucher des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt und des Bayerischen Nationalmuseums in München mit Schätzen von der Berliner Museumsinsel. Die „Meisterwerke aus Elfenbein“ kommen von der Nordspitze der Spreeinsel, sie haben ihr zu Hause im Bodemuseum, dem früheren Kaiser-Friedrich-Museum.
Die Stiftung Preußischer Kulturbesitz mit ihren 17 Museen, der Staatsbibliothek und dem Geheimen Preußischen Staatsarchiv, der im deutschen Einigungsvertrag die Vereinigung der ehemals preußischen Sammlungen aus Ost und West übertragen wurde, hat im Zuge dieser großen und chancenreichen Aufgabe die Sanierung der Museumsinsel in Angriff genommen. Alle Gebäude der zwischen 1830 und 1930 zu einem Ensemble von Weltgeltung angewachsenen Museumsinsel – das Alte und das Neue Museum, die Nationalgalerie, das Pergamonmuseum und das Bodemuseum – bedürfen nach Beschädigungen im Krieg und jahrzehntelanger Nutzung ohne Modernisierung dringend einer Gesamterneuerung. Der Erfolg der Wiederherstellung der Museumsinsel hängt ab von einem überzeugenden zeitlichen Verlauf der erforderlichen Maßnahmen.
Nach ersten Jahren der Substanzsicherung und Beseitigung der bedrohlichsten Schäden soll die Museumsinsel nun auf der Grundlage eines unlängst verabschiedeten „Masterplans“ in zehn Jahren aus glanzvoller Tradition erneuert werden und sich so auf die heutigen Besuchererwartungen einstellen. Da bei dieser umfassenden Baumaßnahme immer mindestens zwei Häuser geöffnet bleiben sollen, lohnt es sich, die Museumsinsel auch in den kommenden Jahren zu besuchen und dabei den Fortgang der Sanierungsarbeiten an einem der großartigsten Museumsensembles der Welt mitzuverfolgen.
Während dieser baulichen Erneuerung, die mit einer Neuordnung der Sammlungen einhergeht, ergreift die Stiftung Preußischer Kulturbesitz gern die Gelegenheit, Teile ihrer Sammlungen außerhalb Berlins zu zeigen. Da das Bodemuseum noch bis zum Jahr 2005 eine Baustelle sein wird, hat die dort beheimatete Skulpturensammlung/Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst zunächst die Einladung des Herzog Anton Ulrich-Museums dankbar angenommen, eine Ausstellung der Hauptwerke der Elfenbeinkunst von der Spätantike bis zum ausgehenden Mittelalter in Braunschweig zu zeigen. Die Stiftung Preußischer Kulturbesitz freut sich, die Meisterwerke der Elfenbeinschnitzerei nun auch im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt und im Bayerischen Nationalmuseum in München ausstellen zu dürfen, erfüllt sie doch mit solchen Ausstellungen außerhalb Berlins zugleich Wünsche ihrer Träger, in den Bundesländern Einblicke in ihre reichhaltigen Sammlungen zu geben.
Die Berliner Sammlungen von Elfenbeinarbeiten verfügen trotz der Kriegsverluste auch heute über einen Bestand ersten Ranges mit Höhepunkten aus spätantiker Zeit wie der Großen Berliner Pyxis und dem Diptychon mit Christus und Maria über die ottonischen Tafeln aus Trier mit der Gesetzesübergabe an Moses und dem ungläubigen Thomas bis hin zu Inkunabeln preziöser gotischer Hofkunst, Raritäten, bei denen höchste künstlerische Qualität in Entwurf und Ausführung in einem der kostbarsten Werkstoffe zur Wirkung gelangt.
Die Stiftung Preußischer Kulturbesitz hat die Einladungen der oben genannten Museen aus besonderem Grund gerne angenommen, ergänzen die Berliner „Meisterwerke“ doch auf wunderbare Weise deren reiche Bestände an Elfenbeinschnitzereien.
Der Katalog zu dieser Ausstellung ist ein gemeinsames Werk der Kollegen an den Museen in Braunschweig und Berlin. Ihnen allen sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

Prof. Klaus-Dieter Lehmann
Präsident der Stiftung Preußischer Kulturbesitz

Vorwort

In den mittelalterlichen Schatzverzeichnissen der Kirchen und Klöster sind Gegenstände aus Gold, Silber und Edelsteinen stets sorgsam aufgeführt, zumal dann, wenn sie als Reliquienbehältnisse dienten. Hingegen findet man Elfenbeinarbeiten meist eher beiläufig erwähnt, obgleich davon auszugehen ist, daß gerade alte und altertümliche Elfenbeinschnitzereien in großer Zahl vorhanden waren und hoch geschätzt wurden. Zusammen mit zeitgenössischen Arbeiten sind sie über die Jahrhunderte in Gebrauch gewesen und deswegen bewahrt worden, bevor sie – in nachmittelalterlicher Zeit zumeist durch Raub und Plünderung verstreut – schließlich in den Museen landeten.

Wenn in dieser Ausstellung Elfenbeinarbeiten der Spätantike und der byzantinischen Epoche zusammen mit westlichen mittelalterlichen Schnitzereien gezeigt werden, so war hierfür durchaus der Materialgedanke bestimmend. Die werkstoffgebundene Präsentation soll verdeutlichen, daß die der östlichen wie westlichen Kunst des Mittelalters gleichermaßen geläufige Vorstellung immanenter Schönheit bereits die Wahl des Materials bestimmt hat. Die Zusammenstellung außergewöhnlicher Elfenbeinarbeiten aus verschiedenen Kunstepochen ist demnach kein beliebiges Unternehmen, sondern besitzt eine inhaltliche Begründung, die – so ist jedenfalls zu hoffen – von den Museumsbesuchern als besonders reizvoll erkannt wird.

Die Ausstellung der Elfenbeine aus der Berliner Skulpturensammlung/Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst ist in Kooperation mit dem Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig entstanden, an der zahlreiche Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter beider Museen, vor allem Prof. Dr. Hartmut Krohm, Berlin, und Dr. Regine Marth, Braunschweig, mitgewirkt haben. Schließlich haben Frau Dr. Ina Busch vom Hessischen Landesmuseum Darmstadt und Frau Dr. Renate Eickelmann vom Bayerischen Nationalmuseum München die Möglichkeit geschaffen, die Ausstellung auch in ihren Räumen zu zeigen. Ihnen allen gilt unser herzlicher Dank.

Prof. Dr. Arne Effenberger

Direktor der Skulpturensammlung /Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst

Die Berliner Elfenbeinsammlungen und ihre Geschichte

Hartmut Krohm

Die Elfenbeinsammlungen, die sich in dieser Ausstellung mit einer Auswahl ihrer bedeutendsten Objekte präsentieren, sind Bestandteil des Museums für Spätantike und Byzantinische Kunst sowie der Skulpturensammlung der Berliner Staatlichen Museen. In der Elfenbeinkunst werden die Wirkung der Antike auf das Mittelalter und, wie in einer Schnittstelle, die Verbindungen zwischen Byzanz und dem Abendland besonders sinnfällig. In der künftigen Neuaufstellung im Bodemuseum auf der Museumsinsel sollen die Elfenbeinbildwerke beider Museen daher auch gemeinsam in einer „Schatzkammer" gezeigt werden. Nach dem Verständnis des Mittelalters gab es keinerlei Unterscheidung zwischen hoher und angewandter Kunst im heutigen Sinne. Im Elfenbein bis um 1400 begegnet man nicht Schöpfungen sekundären Ranges, vielmehr lebten in den figürlichen Arbeiten dieses Werkstoffes – so vor allem in karolingischer Zeit – Traditionen antiker Bildhauerkunst fort, ja, es kam gerade im Elfenbein zu einem ersten Wiederaufleben bildhauerischer Gestaltungsweisen, während die Monumentalskulptur in dieser Epoche, die es ebenfalls gegeben haben dürfte, kaum eine Hauptrolle gespielt zu haben scheint. Geht man von dem Begriff des Gattungsmuseums aus, ist es daher durchaus zu rechtfertigen, Kleinkunst in Elfenbein mittelalterlichen Großbildwerken in Stein und Holz gegenüberzustellen. Elfenbeine des Mittelalters finden sich in den Berliner Museen also nicht wie an anderen Orten der Schatzkunst zugeordnet, der sie ja von Material und Funktion her eigentlich verbunden sind.

Nimmt man die beiden genannten Museumsbestände zusammen, so zählt die Berliner Sammlung von Arbeiten in Elfenbein oder verwandten Werkstoffen wie Walroßzahn und Knochen trotz hoher Kriegsverluste auch heute noch zu den bedeutendsten auf diesem Gebiet. Von ihrem ursprünglichen Umfang vermitteln die älteren Kataloge ein Bild. Im Jahre 1900 erfuhren die Elfenbeinarbeiten in Berlin von der spätantiken Zeit bis hin zum Barock erstmals eine katalogmäßige Bearbeitung, und zwar durch keinen geringeren als Wilhelm Vöge, einen der bahnbrechenden Forscher zur mittelalterlichen Kunst, damals vom Lehrstuhl der Universität Straßburg an die hauptstädtischen Museen gewechselt, um eine Stelle als Direktorialassistent unter Wilhelm von Bode anzutreten. Sein Elfenbeinkatalog war der Auftakt zu einer wegen der enorm erweiterten Sammlung nun in einzelnen Folgen geplanten Neuauflage der „Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen" von 1888. Diesem folgte zehn Jahre später sein Bestandskatalog zu den Stein- und Holzbildwerken der cisalpinen Länder, „jenes Meisterwerk der Katalogisierungskunst", wie Erwin Panofsky es treffend bezeichnete. Beide Publikationen Vöges waren für alle künftigen Neuausgaben maßstabsetzend, so bildeten seine Texte auch weiterhin die Grundlage für den Elfenbeinkatalog von Wolfgang Fritz Volbach (1923). Dieser gehört ebenfalls zu jenen Standardwerken, die den hohen Ruf der Berliner Skulpturensammlung auf dem Gebiet der Katalogbearbeitung begründeten. Er verzeichnete im übrigen auch die Elfenbeinbildwerke des Kunstgewerbemuseums, deren größter Teil allerdings aus nachmittelalterlicher Zeit stammt.

Ein Blick in den Bestandskatalog von 1888, für den Wilhelm von Bode und Hugo von Tschudi als Bearbeiter verantwortlich zeichneten, gibt Aufschluß darüber, daß jener Kern, dem die Berliner Elfenbeinsammlung noch heute ihre Bedeutung verdankt, bereits zu diesem Zeitpunkt im wesentlichen existierte. Einige der Stücke, wie die zu einem Tragaltar des 11. Jahrhunderts gehörigen Walroßzahnreliefs mit Christus und Aposteln (Inv.Nr. 603–608; heute weitgehend zerstört) oder das große Pariser Passionsdiptychon aus der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts (Kat.Nr. 44) lassen sich bis in die Zeit der kurfürstlich brandenburgischen Kunstkammer zurückverfolgen. Die entscheidende Erweiterung der Elfenbeinsammlung im Rahmen der später königlichen

Kunstkammer, die dann in den Museumsbestand überging, erfolgte seit den 20er bis in die 60er Jahre des 19. Jahrhunderts hinein. Den Anfang bildeten einige Schnitzwerke, darunter Hauptbeispiele der gotischen Elfenbeinkunst wie die Tabernakel-Madonna (Kat.Nr. 38) und das Marientriptychon des Berliner Meisters (Kat. Nr. 40), die 1835 aus der Sammlung des Generalpostmeisters Carl Friedrich Ferdinand von Nagler (1770–1846) in Kunstkammerbesitz gelangten.

Nach 1923 bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs kamen zu den Beständen der Skulpturensammlung noch etwa 40 Neuerwerbungen hinzu, darunter als Hauptwerk der ottonischen Epoche jenes von Wilhelm Vöge in einem Aufsatz 1899 apostrophierten „deutschen Schnitzers des 10. Jahrhunderts", eines in Trier tätigen Künstlers, die beiden Tafeln mit der Gesetzesübergabe an Moses und dem Zweifel des Apostels Thomas (Kat. Nr. 22). Einige weitere Stücke sind nach dem Krieg für den Westberliner Sammlungsteil angekauft worden, fast sämtliche Elfenbeine, auch diejenigen des Museums für Spätantike und Byzantinische Kunst, waren seit den 60er Jahren bis zur Politischen Wende 1989 in den Dahlemer Museen aufbewahrt. Als bedeutendster Neuzugang der Nachkriegszeit hat zweifellos der gotische Kruzifixus aus dem 3. Viertel des 13. Jahrhunderts (Kat.Nr. 37) zu gelten. Seitdem die großen privaten Elfenbeinsammlungen längst der Vergangenheit angehören und bedeutende Stücke nur noch sporadisch im Kunsthandel erscheinen, geht heute das Bemühen dahin, den vorhandenen Bestand punktuell zu ergänzen.

Es sollte auch das Ziel sein, beispielsweise auf dem Gebiet von Elfenbeinarbeiten für profanen Gebrauch Verluste auszugleichen. In den Tagen unmittelbar nach der Eroberung Berlins durch die Rote Armee brach im Flak-Bunker Friedrichshain ein Brand aus, dem viele Kunstwerke der Museen zum Opfer fielen. Auch der dort eingelagerte Bestand an Elfenbeinen nahm größten Schaden, er wurde um zahlreiche Hauptwerke reduziert. Die Liste verschollener sowie ganz oder teilweise zerstörter Objekte umfaßt ca. 80 Einzelstücke und Ensembles; betroffen sind in erster Linie die mittelalterlichen Bestände. Vielfach existieren noch in unterschiedlichem Umfang überkommene brandgeschädigte Reste, die oftmals, wie im Falle des in Köln gefertigten Reliquiars in Form eines Turmes mit in Knochen geschnittenen Apostelfiguren (Abb. 1, 2), eine Identifizierung zulassen (Inv.Nr. 602; Ausst.Kat. Darmstadt 1997, Nr. 28). Manches dieser freilich vom Materialeindruck her unansehnlichen Überbleibsel ist in der Substanz besser erhalten, andere jedoch vermitteln bestenfalls nur eine Detailvorstellung. Weniges davon ist in seinem jetzigen Zustand publiziert (Bloch 1987; Wurche 1962). Der künftige, in Vorbereitung befindliche Gesamtkatalog zu den Elfenbeinen von der karolingischen Zeit bis zum Ende der Spätgotik wird auch über die Bruchstücke Auskunft geben. Einige der gravierenden Verluste seien im folgenden kurz erwähnt. Dazu zählen die beiden zwischen karolingischer und ottonischer Epoche angesiedelten Tafeln mit dem Heiligen Martin und der Einführung der Kirchenmusik (Inv.Nr. 2788, 2789; Abb. 3), zwei mit kleinfigurigen Szenen ausgestattete Lütticher Tafeln des 11. Jahrhunderts (Inv.Nr. 596, 597), das schon erwähnte Turmreliquiar, eine Arbeit der Kölner Romanik (Inv. Nr. 602), sowie jene kleinformatige thronende Madonna, die Parallelen zur sächsischen Stein- und Holzskulptur des frühen 13. Jahrhunderts aufweist (Inv. Nr. 1958). Als fragmentiertes, einst wohl sehr qualitätvolles Werk aus hochgotischer Zeit sei die von Oskar Hainauer den Museen geschenkte Muttergottesfigur in einem Tabernakel (Inv.Nr. 2123) genannt. Teilweise zerstört oder ganz in Verlust geraten sind insbesondere die Brettsteine und einige der Schachfiguren, wie überhaupt der Bestand an Arbeiten mit profanen Sujets und entsprechender Zweckbestimmung eine starke Reduzierung hinnehmen mußte.

Dem angekündigten Katalog der mittelalterlichen abendländischen Elfenbeine, ebenso wie der zu den spätantiken und byzantinischen Zeugnissen in Arbeit, fällt eine Reihe von Aufgaben zu. Grundvoraussetzung ist eine sorgfältige Bestandserfassung unter technologischen Aspekten, wozu ja auch Fragen der ursprünglichen Polychromierung gehören. In bezug auf die Elfenbeinwerke aus gotischer Zeit stößt man bei dem Problem der genauen Lokalisierung und Datierung auf gerade in jüngster Zeit aufgestellte, oft sich widersprechende Hypothesen, die einer kritischen Erörterung

Abb. 1: Turmreliquiar, Köln, 1. Hälfte 13. Jahrhundert, Berlin, Deutsches Museum, Inv.Nr. 602, Zustand vor 1945

Abb. 2: Reste des Turmreliquiars, Inv.Nr. 602

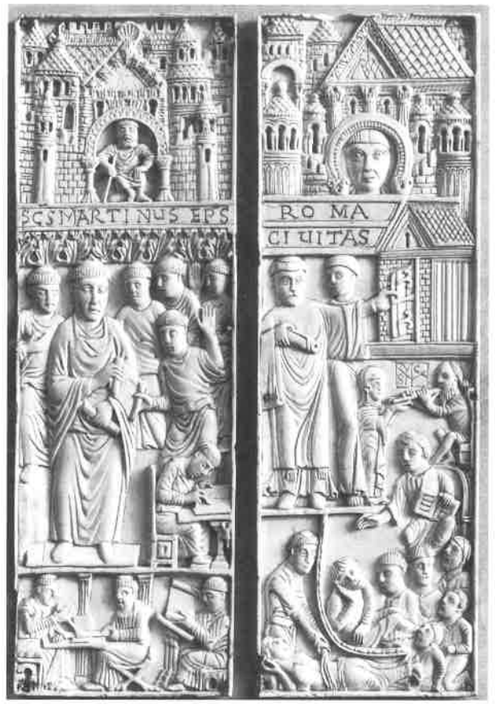


Abb. 3: Tafeln mit dem Heiligen Martin und der Einführung der Musik, Anfang 10. Jahrhundert, Berlin, Deutsches Museum, Inv.Nr. 2788, 2789 (heute nur in Fragmenten erhalten)

nach prinzipiellen Gesichtspunkten bedürfen, wie gelegentlich bereits in diesem Ausstellungskatalog unter den einzelnen Objektbeschreibungen angedeutet ist.

Gleichzeitig mit dem zu Beginn des 19. Jahrhunderts neuerwachten Interesse an mittelalterlicher Schatzkunst, so auch an Elfenbein, traten Fälscher auf den Plan. Fälschungen aus der Zeit frühester Mittelalterbegeisterung spiegeln ein erstes Sichherantasten an ein zu diesem Zeitpunkt fremdgewordenes Formengut, eine allmählich wachsende, jedoch in vielem noch unzureichende Erkenntnis wider. In fast allen größeren Museumssammlungen trifft man auf Elfenbeinwerke aus altem Bestand, bei denen nicht selten erst in jüngerer Zeit Zweifel an deren Authentizität aufgetaucht sind. Dies gilt zum Beispiel für die von Jaap Leeuwenberg 1969 zusammengestellten großfigurigen Gruppen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, von denen auch die Skulpturensammlung drei Exemplare ihr eigen nennt und die lange als charakteristisch für die Elfenbeinkunst um 1400 in Frankreich galten (Abb. 4, 5). Unter den in der Ausstellung gezeigten Objekten ist die „spätkarolingische" Majestas Domini (Kat.Nr. 17) nach neuerer Meinung nicht unangefochten. An dieser Stelle sei als weiteres hinsichtlich der Wiederentdeckung mittelalterlicher Skulptur im vergangenen Jahrhundert interessantes Beispiel jene Aposteltafel im Stil der romanischen Skulptur des Languedoc (Inv.Nr. 613) erwähnt, zu der es ein seit längerem nicht mehr zugängliches Gegenstück mit Propheten in Schweizer Privatbesitz gibt.

Wie bereits betont, ist vor allem in der Zeit um 1850 der Grundstock für die Berliner Elfenbeinsammlungen geschaffen worden. Das neuerwachte Interesse für „altchristliche" und mittelalterliche Kleinkunst schlägt sich auch in einer einzigartigen „Musterkollektion" von Gipsabgüssen nach Kleinbildwerken nieder, die zur gleichen Zeit für das Neue Museum zusammengestellt worden war und sich in großen Teilen erhalten hat; allein 150 Abformungen nach byzantinischen Elfenbeinen sind heute noch vorhanden (Kammel 1996, S. 45–47). Die Elfenbeinsammlungen in Berlin, so wird auch deutlich, verfolgt man ihren weiteren Verlauf, haben ihre ganz eigene Geschichte, sie sind nicht – wie z.B. amerikanische Museumskollektionen – vor dem Hintergrund bedeutender Privatsammlungen entstanden, die dann in musealen Besitz übergegangen sind (spezielle Elfenbeinsammlungen wie in Paris und anderswo, so in Amerika, hat es in Berlin nicht gegeben). Die Berliner Sammlungen verdanken Umfang und Gesicht dem kontinuierlichen Ausbau des Kunstkammerbestandes, vor allem in der Expansionsphase der Berliner Museen vor und nach 1900. Kennzeichnend ist ihre Vielseitigkeit, auch wenn es erfreulicherweise einige Schwerpunkte gibt: beispielsweise aufgrund des Besitzes mehrerer der sich durch ihre einfache Größe auszeichnenden Täfelchen aus Salerno bzw. der dort im späten 11. Jahrhundert tätigen unteritalienischen Werkstatt (Kat.Nr. 28–33) oder von gleich drei der in ihrer Reliefkonzeption so überaus kühnen Arbeiten des Trierer Elfenbeinschnitzers vom Ende des 10. Jahrhunderts (Kat.Nr. 22, 23), nicht zu vergessen den Werkkomplex um das Diptychon des Stifts von Kremsmünster (Kat.Nr. 46–50), in dem sich offenbar die künstlerische Erneuerung zu Zeiten Karls V. von Frankreich spiegelt.

Abb. 4: Drei Apostel, Anfang 19. Jahrhundert, Berlin, Skulpturensammlung, Inv.Nr. 2112

Abb. 5: Verleugnung Petri, Anfang 19. Jahrhundert, Berlin, Skulpturensammlung, Inv.Nr. 2111

Elfenbein als Werkstoff

Hiltrud Jehle

Unter Elfenbein versteht man das Zahnbein der asiatischen und afrikanischen Elefanten. Die Bezeichnung wird auch für die Stoßzähne des vor ca. 10 000 Jahren ausgestorbenen Mammuts verwendet. Diese werden noch heute in Sibirien und im Ural aus dem Permafrost geborgen und sind, im Gegensatz zu Elfenbein, nicht den Gesetzen des Artenschutzes unterworfen. Die Zähne anderer Säugetiere, wie die des Narwals, Pottwals, Walroßes und des Nilpferds werden ebenfalls gestalterisch bearbeitet, sollen hier aber nicht berücksichtigt werden. Dasselbe gilt für andere ähnliche Materialien wie Knochen (Bein), vegetabiles Elfenbein (verhärteter Samen einer Palmenart), Geweih und Horn.

Die Stoßzähne des afrikanischen Elefanten werden durchschnittlich 2–2,5 m lang (in Ausnahmefällen bis zu 3,5 m) bei einem Durchmesser von 12–16 cm und einem Gewicht von ca. 70–90 kg. Bei den asiatischen Elefanten tragen nur die männlichen Tiere Stoßzähne, die bei einer durchschnittlichen Länge von 1–1,5 m wesentlich kleiner sind. Ihr Durchmesser erreicht kaum mehr als ca. 10 cm, das Gewicht beträgt ungefähr 20–30 kg. Unterschiede in Größe, Form, Farbe und Struktur des Elfenbeins werden von vielerlei Faktoren wie Alter, Rasse, Geschlecht, Ernährung der Tiere und nicht zuletzt vom Klima des Herkunftslandes bestimmt.

Elfenbein ist eine Zahnsubstanz, kein Knochenmaterial. Das Zahnbein, das sog. Dentin, wird von einer 3–4 mm starken Rinde (Zement) umgeben, die außen oft eine braungelbe Farbe zeigt. Das Zahnbein selbst besteht zu ungefähr 60 % aus anorganischen Bestandteilen, in der Hauptsache aus dem Mineral Apatit. Die restlichen 30–40 % machen organische Knorpelsubstanz aus, mit dem Protein Kollagen als Hauptvertreter. Frisches Elfenbein weist einen Wassergehalt von ca. 20–25 % auf, nach Lufttrocknung sinkt dieser auf ca. 15 %.

Bei den Stoßzähnen des Elefanten handelt es sich um die vorderen oberen Schneidezähne, die – wenn auch im Alter langsamer – ein Leben lang wachsen können (Abb. 1, 2). Die Stoßzähne sind im Oberkiefer in zwei ovalen Knochenhöhlen verankert. Die Zahnwandung ist dort papierdünn. In Richtung Zahnspitze nimmt die Wandungsstärke konstant zu, bis hin zum vorderen,

Abb. 1: Elfenbeinhandlung (nach F. Spannagel, Das Drechslerwerk, Reprint nach der 2. Auflage von 1948, Hannover 1981, Abb. 657)

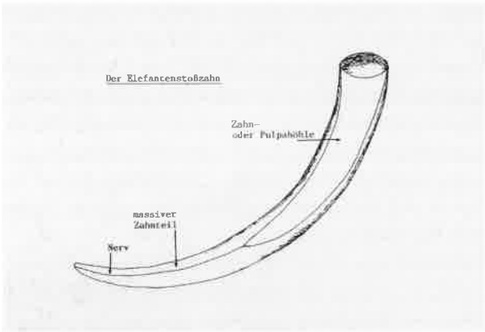


Abb. 2: Schematische Darstellung eines Stoßzahnes (Zeichnung Jehle)

Abb. 3: Verlauf der Zahnhöhle, Rückseite der Thronenden Muttergottes, Kat.Nr. 51 (Foto Jehle)

Abb. 4: Vordere Spitze der Zahnhöhle, Rückseite der Verkündigung an Maria, Kat.Nr. 34 (Foto Jehle)

massiven Zahndrittel. Die nahe der Wurzel liegenden oberen zwei Drittel werden von der konisch zulaufenden Zahnhöhle eingenommen (Abb. 3, 4). Die Zahnhöhle ist mit einem stark durchbluteten, nervenreichen Gewebe, der Pulpa, gefüllt, von der sich der Zahnnerv, eingebettet im Nervkanal, durch den gesamten Zahn fortsetzt. Von der Pulpa geht das Wachstum des Zahnes aus. Das Dentin bildet sich in hauchdünnen, kegelförmigen Schichten rund um die Pulpa und schiebt dabei das schon ältere Zahnbein weiter. Demnach ist das an der Spitze und außen liegende Dentin immer älter, als das dem Kern naheliegende.

Schneidet man einen Stoßzahn der Länge nach auseinander, so werden die abgelagerten Dentinschichten als übereinandergestülpte Hohlkegel sichtbar. Diese Maserung erinnert stark an Holzmaserung im Tangentialschnitt (Abb. 5). Im runden bis ovalen Querschnitt erkennt man im massiven Zahnbereich in der Mitte den Nervkanal, der sich als dunkler Punkt markiert. Er ist umgeben von einem netzartigen Rosettenmuster, das durch viele, von innen nach außen bogenförmig verlaufende Linien, die sich überkreuzen, gebildet wird. Das Rosettenmuster ist in der äußeren Zone deutlicher zu sehen als im Bereich des Nervkanals. Zusätzlich sind im Querschnitt zarte, konzentrische Ringe unterschiedlicher Breite zu beobachten, die, ähnlich wie beim Holz, Wachstumszonen (allerdings keine Jahrringe!) darstellen (Abb. 6).

Durch seine einmalige Wachstumsstruktur bedingt und durch unterschiedliche Lichtbrechung hervorgerufen, erhält Elfenbein seine typische, unvergleichliche Maserung. Sie unterscheidet dieses Material von allen anderen tierischen und pflanzlichen Stoffen, die oft zu Imitationszwecken herangezogen werden.

Seine Beliebtheit als Werkstoff verdankt das Elfenbein neben seiner Schönheit seinen besonderen Material-

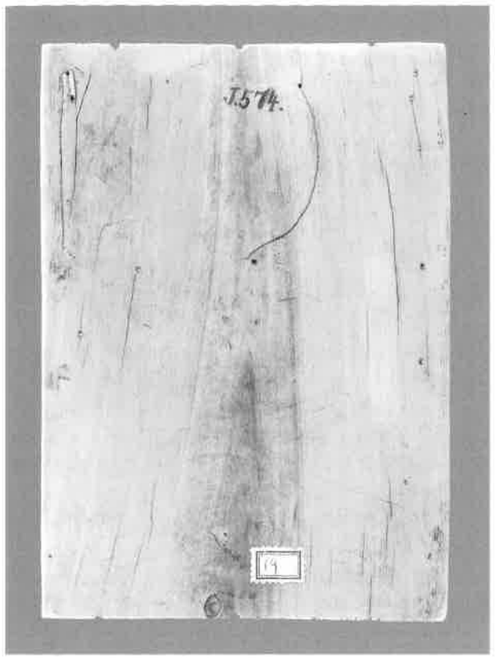


Abb. 5: Längsmaserung, Rückseite der Vierzig Märtyrer von Sebaste, Kat.Nr. 9 (Foto Jehle)

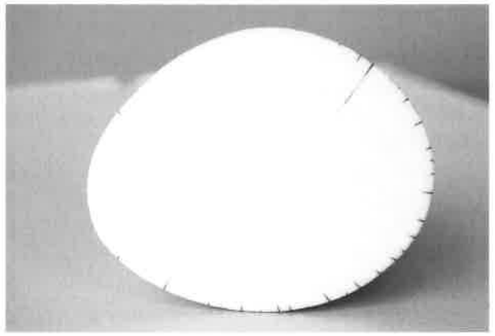


Abb. 6: Querschnitt durch einen Elefantenzahn (Foto Jehle)

eigenschaften. Es ist hart, dicht, bruch- und druckfest und weist eine hohe innere Elastizität auf. Diese Merkmale ermöglichen eine präzise, detailreiche Bearbeitung und eine hohe Polierfähigkeit.

Die gestalterische Bearbeitung des Elfenbeins hat sich bis zur Erfindung der rotierenden Fräse im 19. Jahrhundert kaum verändert. Obwohl man allgemein von Elfenbeinschnitzerei spricht, handelt es sich bei der Bearbeitung um eine schabende oder spanabhebende Tätigkeit. Das Elbenbein ist viel zu hart, als daß direkt in die Tiefe geschnitten werden könnte. Um die erwünschte Formgebung zu erhalten, muß das Material vielmehr nach und nach abgetragen werden. Gleichzeitig ermöglicht aber dieser wenig spröde Werkstoff die Ausführung fragiler, stark hinterschnittener Partien, wofür eine gleichmäßig gute Bearbeitung in alle Wachstumsrichtungen die Voraussetzung ist. Neben diversen Sägen und verschiedenen Schabeisen kommen hauptsächlich Stichel, Bohrer, Raspeln und Feilen zum Einsatz. Eine überaus wichtige Bearbeitungsmethode für Elfenbein ist das Drechseln, das seinen Höhepunkt in den Kunstkammerstücken für die Fürstenhöfe des 17. Jahrhunderts erfahren hat. Als abschließender Arbeitsgang erfolgt das Schleifen und Polieren. Bei geschickter Handhabung kann allerdings auch allein mit gut geschärften Eisen durch Überschaben eine perfekt geglättete Oberfläche erzielt werden.

Vielfältig sind die Möglichkeiten, das kostbare Elfenbein mit anderen wertvollen Materialien zu kombinieren. Erwähnt seien an dieser Stelle, da auch in der Ausstellung zu sehen, farbige Teilfassungen, Verzierungen durch Goldauflagen oder die Hinterlegung von vergoldeten Untergründen bei Durchbruchsarbeiten.

Allgemeine Literatur:

Gaborit-Chopin 1978. – Hegemann 1988. – Jehle 1995. – von Philippovich 1982.

Elfenbeinkunst der Spätantike und aus Byzanz

Gudrun Bühl

Aus der Zeit der Spätantike und des byzantinischen Reichs hat sich eine relativ große Anzahl an Elfenbeinarbeiten erhalten. Diesen Denkmälerbestand verdanken wir nicht ausschließlich der stets zufälligen Überlieferung. Das Rohmaterial, der säbelförmig gebogene Stoßzahn des afrikanischen und des asiatischen Elefanten, stand im 4.–6. Jahrhundert durch die erschlossenen Handelswege reichlich zur Verfügung. Die Folge war ein Aufschwung und eine ständige Zunahme an Elfenbeinprodukten. Durch das überlieferte Preisedikt Kaiser Diokletians aus dem Jahr 301 sind wir über die materielle Wertschätzung ausnahmsweise gut informiert: Ein römisches Pfund Elfenbein hatte einen Wert von 150 denarii. Ein Pfund Silber war vierzig Mal teurer, ein Pfund Seide kostete das Vierundzwanzigfache und für den Erwerb einer Chlamys aus Wollstoff (eine Art Mantel, der auf einer Schulter mit einer Fibel geschlossen wird) mußte man das Hundertfache aufwenden. Auch wenn zu bedenken gilt, daß die Preisangaben des Ediktes nicht unbedingt dem realen Kaufwert entsprachen, so ergibt sich daraus dennoch ein aussagekräftiger Anhaltspunkt.

Obwohl das Material zu dieser Zeit den Stellenwert von Gold, Silber und Edelsteinen bei weitem nicht erreichte, war Elfenbein für die Herstellung von Gegenständen des gehobenen Bedarfs nach wie vor gefragt, ob als Möbelzier in Form von Einlagen und Beschlägen, für die Fertigung von Kästchen und Dosen, von Kämmen, Haarnadeln, Puppen oder Spielsteinen. Gleichzeitig wurden aus Elfenbein traditionell jene Gerätschaften gearbeitet, die, meist mit insignienhafter Bedeutung, sowohl den Repräsentationszwecken der höfischen als auch der kirchlichen Kreise dienten, beispielsweise in Form von Zepteraufsätzen, konsularischen und kirchlichen Diptychen, Amtsstühlen oder gar mit Elfenbeinplatten beschlagener Thronsessel.

Das vielzitierte Gesetz aus dem Jahr 384, das für die östliche Reichshälfte die Herstellung von Klapptafeln aus Elfenbein, sog. Diptychen, den höchstgestellten Würdenträgern, den consules ordinarii, vorbehielt und allen rangniedrigeren Personen untersagte, spiegelt beide Faktoren wider: die leicht inflationäre Wirkung der beinahe unbegrenzten Verfügbarkeit und damit die Möglichkeit des Erwerbs durch breitere Schichten ebenso wie das beharrliche Festhalten an der Exklusivität und dem Prestigewert des Elfenbeins.

Ein nicht zu unterschätzender Aspekt der Beliebtheit und Wertschätzung sind sicherlich die speziellen Eigenschaften des Materials, denn aufgrund der natürlichen Beschaffenheit, der extremen Härte, Dichte sowie Polierfähigkeit, eignet sich Elfenbein hervorragend für Reliefarbeiten feinster Ausführung. Da die freiplastische Skulptur in spätantiker Zeit immer stärker in den Hintergrund trat, avancierte die Reliefkunst – neben Mosaik und Malerei – generell zu einer den Gestaltungsmodi und der Formensprache dieser Epoche höchst adäquaten Kunstform. Vermutlich ist dies mit ein Grund, weshalb der Elfenbeinschnitzerei ein hervorragender Rang zukam.

Die schriftlichen Quellen schweigen über die zeitgenössischen Arbeitsbedingungen und den „Werkstattbetrieb" der Elfenbeinschnitzer, der eborarii. Eine begrenzte Einsicht in die Herstellungsweise können wir aber über Beobachtungen von Arbeitsabläufen und Werkzeugspuren am einzelnen Stück gewinnen (Cutler 1984).

Die komplette Bearbeitung des Rohmaterials, von der Entfernung der äußeren, unbrauchbaren Rindenschicht über das Zerteilen des Zahnes in Platten oder einzelne massive Abschnitte aus der Zahnspitze bis hin zur Weiterverarbeitung dieser Rohlinge, geschah am selben Ort bzw. in einer Werkstatt. Einen Hinweis darauf geben beispielsweise die oberen Schmalseiten des Justinusdiptychons aus dem Jahr 540 (Kat.Nr. 5), deren wachstumsbedingte Maserung sich bei geschlossenem Zustand ungebrochen über die zwei Tafeln erstreckt (Abb. 1). Das bedeutet, daß die Platten mit dem Wissen um eine

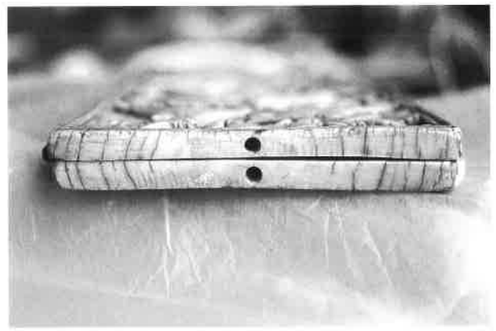


Abb. 1: Diptychon des Justinus, obere Schmalseiten, Kat.Nr. 5

anschließende gemeinsame Fertigung längs aus dem Stoßzahn gesägt wurden und ehemals direkt aneinander grenzten. Schon aus Gründen der harmonischen Farb- und Strukturangleichung war es erwünscht, die zwei Flügel eines Diptychons aus ein und demselben Zahn herzustellen. Um in der Höhe ein optimales Maß zu erreichen, nahm man in Kauf, daß zumindest eine Kante jeder Tafel in der Krümmung des Stoßzahnes verlief und die Platte durch die Abschrägungen an den Ecken eine Asymmetrie aufwies. Um diese Ungleichmäßigkeit zu kaschieren, wurden die abgeschrägten Kanten regelmäßig als Scharnierseiten verwendet und kamen, optisch weniger ins Gewicht fallend, bei geöffnetem Zustand in der Mitte des aus zwei Flügeln bestehenden gesamten Bildfeldes zu liegen. Das Justinusdiptychon führt die asymmetrische Form der heute seitenvertauscht montierten Tafeln in aller Deutlichkeit vor Augen (Abb. 2).

Abb. 2: Diptychon des Justinus, Innenseiten, Kat.Nr. 5

Die regelmäßig zu beobachtenden Unterschiede in der stilistischen Ausführung des Reliefschmucks der zwei Hälften eines Diptychons lassen an eine arbeitsteilige Produktion denken. Im Falle der zwei motivisch sich gleichenden Tafeln des Justinusdiptychons (Kat.Nr. 5) sind die Verschiedenheiten in der Formulierung der Ranken- und Palmettenornamentik deutlich zu erkennen: Auf der heute linken Tafel wurden sämtliche vegetabilen Details feinteiliger und spannungsreicher gearbeitet. Auch die Gestaltung der Konsulsbüste im Medaillon zeigt Unterschiede: Wiederum auf der linken Tafel ist der Gewandsaum, der über den erhobenen Arm fällt, als plastisch gestauter Stoff modelliert, wohingegen auf der rechten Tafel dieses Detail weitaus weniger illusionistisch ausgeführt ist und die Saumkante als ein mehrfach geknicktes Band auf dem dahinter flach verbleibenden, mit Rosetten geschmückten Stoff wie appliziert wirkt. Der Schluß liegt nahe, daß die zwei Flügel eines Diptychons von zwei verschiedenen Kunsthandwerkern gearbeitet wurden. Das Justinusdiptychon liefert darüber hinaus Anhaltspunkte, die für eine Beteiligung mehrerer Hände an ein und demselben Flügel sprechen. Die Unterschiede in der Ausführung der Porträts des Konsuls und des kaiserlichen Paares sowie Christi, die weniger differenziert geschnitzt erscheinen als die Köpfe und Gesichter der Knaben am Rand unten, sind nicht zu übersehen. Fraglich bleibt jedenfalls, ob man hierin das Anzeichen einer Vorfabrikation des Dekors mit Ausnahme der Porträts, die erst nach dem Bekanntwerden des neuen Jahreskonsuls ausgeführt worden wären, erkennen sollte (Kat. Berlin 1992, S. 138). Auch wenn der Bedarf an konsularischen Diptychen sich mit zuverlässiger Regelmäßigkeit jeweils zu Beginn des Jahres einstellte, erscheint ein Arbeiten auf Vorrat dieser auch in der Konzeption der Bildprogramme exklusiven und elitären Werke wenig wahrscheinlich. Schließlich kennen wir mehrere unterschiedlich dekorierte Diptychen eines Konsuls, was doch wohl bedeutet, daß der frisch ernannte Amtsträger auf die Gestaltung seiner Diptychen Einfluß nahm, um sie gezielt, das heißt in unterschiedlicher Ausführung, dem jeweiligen sozialen Rang seiner Freunde und senatorischen Kollegen angemessen zu verschenken. Die Annahme einer Fertigung unter ökonomischen Gesichtspunkten ist jedenfalls aufgrund der vermuteten hohen Auflage solcher Konsulardiptychen mit Sicherheit berechtigt. Sowohl der Konsul der westlichen als auch der der östlichen Reichshälfte gaben vermutlich mehrere Dutzende, vielleicht sogar an die 100 Tafeln, aus Anlaß der feierlichen Antrittszeremonielle in Auftrag (Cutler 1987, S. 436; Delbrueck 1929, S. 10), wovon heute insgesamt mit nur ca. 30 Exemplaren eine verschwindend geringe Zahl erhalten geblieben ist.

Auf den Innen- oder Rückseiten weisen die Diptychen ein meist nur um wenige Millimeter vertieftes Feld auf (Abb. 2), das, in Analogie zu den Schreibtafeln aus Holz, Wachs aufnehmen konnte, um die Schrift mit einem Griffel einzutiefen. Da sich aber für die prunkvollen, vornehmlich als Prestigeobjekte gearbeiteten Konsulardiptychen weder das Zeugnis einer Inschrift noch die Reste einer Wachsbeschichtung nachweisen lassen, drängt sich die Vermutung auf, die vertieften Felder erinnerten nur mehr an die Modalität einer Schreibtafel, ohne faktisch als solche gedient zu haben (Cutler 1987, S. 446/447). Doch zeigt die erst jüngst erfolgte Datierung der Namen-Inschriften auf den Rückseiten des für kirchliche Zwecke gearbeiteten Berliner Christus-Maria-Diptychons (Arnulf 1993; Ausst.Kat. Hildesheim 1998, S. 30/31, Nr. 11), daß eine Beschriftung der höchst aufwendigen Elfenbeindiptychen – wenn auch nicht in Wachs, sondern mit Tinte – für das 6. Jahrhundert durchaus in Erwägung zu ziehen ist.

Was grundsätzlich für alle Werkstoffe gilt, trifft auf Elfenbein in besonderer Weise zu: Das Material und die Beschaffenheit legen den Rahmen der möglichen Verwendung fest. Obwohl bei den spätantiken und byzantinischen Arbeiten aus Elfenbein die Grundform des Stoßzahns im Endprodukt nur selten zu erahnen ist – abgesehen von der Gruppe der Signalhörner oder Olifanten, bei denen die natürliche Form gänzlich genutzt wurde –, hatte der Schnitzer die Begrenztheit seines Rohmaterials stets vor Augen und war darauf bedacht, dieses optimal zu verwenden. Jüngste Forschungen haben in dieser Hinsicht aufschlußreiche Erkenntnisse erbracht. Auf der Basis materialtechnischer Untersuchungen gilt heute als erwiesen, daß die zahlreich überlieferten spätantiken Dosen oder Pyxiden aus dem minderwertigen Zahnwurzelbereich gewonnen wurden. Aufgrund der hier vorhandenen Aushöhlung für die Pulpa, eine weiche, den Zahn versorgende Masse, bot sich dieser Abschnitt des Zahnes, der im Kiefer des Tieres eingebettet liegt, vorrangig für die Verwendung als Wandung von ovalen Gefäßen an. Etwa 70 solcher Dosen, die mit einer Bodenplatte und einem Deckel versehen und außen mit figürlichem Relief geschmückt wurden, haben sich erhalten. Ursprünglich war die Mehrzahl der Pyxiden mit einem Schloß aus Metall ausgestattet und konnte damit verriegelt werden. Nur wenige Exemplare haben allerdings die originale, bisher wenig beachtete Schließkonstruktion erhalten. Auch unsere Pyxis mit Darstellungen von zwei Wunderheilungen Christi (Kat.Nr. 3) trägt an der Stelle des originalen Verschlusses eine sekundär aufmontierte Elfenbeinplatte mit der Darstellung der Verspottung Christi aus dem 16. Jahrhundert (Abb. 3).

Abb. 3: Pyxis, Kat.Nr. 3

Der zumeist ovale Durchmesser der Pyxiden rührt von der natürlichen elliptischen Form des Stoßzahnes in diesem Bereich her. Ferner differiert die Wandungsstärke aufgrund ihres natürlichen Wachstums: An den starken Krümmungsseiten, die beim Zahn in situ oben und unten liegen, ist die Wandung stärker als an den Langseiten des Ovals. Unterschiede in der Reliefhöhe der ausgeführten Schnitzarbeiten sind eine Folge der materialbedingt variierenden Wandungsstärke und deshalb keinesfalls ein Indiz für die Unfertigkeit der Arbeiten (von Bargen 1994). Unklar ist nach wie vor die

Abb. 4: Große Berliner Pyxis, Kat.Nr. 1

Abb. 5: Große Berliner Pyxis, Kat.Nr. 1

ursprüngliche Verwendung der Elfenbeindosen. Nach ihrem sowohl pagan-heidnischen als auch christlichen Bildschmuck zu urteilen, ist der „Benutzerkreis" nicht auf kirchliche Personen einzuschränken. Der für das frühe Mittelalter im Westen schriftlich bezeugten Nutzung als Gefäß für die Eucharistie wird vermutlich eine Verwendung als Reliquiar oder als Behältnis zur Aufbewahrung von Weihrauch vorausgegangen sein.

Obwohl es der Forschung der letzten 15 Jahre gelungen ist, zahlreiche neue Erkenntnisse bezüglich der schnitztechnischen Merkmale und Bedingungen zu erzielen, besteht hinsichtlich der Fragen nach der chronologischen Einordnung und der Provenienz der einzelnen spätantiken Arbeiten und Werkgruppen nach wie vor große Unklarheit. Zwar liefern die auf das Jahr datierten und aller Wahrscheinlichkeit nach in den Zentren Rom und Konstantinopel hergestellten Konsulardiptychen ein Gerüst für die zeitliche Folge der weiteren Elfenbeinwerke, doch weist der zufällig überkommene Denkmälerbestand eine die Kontinuität nur scheinbar wahrende Beständigkeit auf: Wir kennen wenige weströmische Arbeiten aus dem 5. Jahrhundert und zugleich keine gesicherten oströmischen aus diesen Jahrzehnten, dagegen haben sich im 6. Jahrhundert zahlreiche Werke aus der neuen Hauptstadt Konstantinopel gegenüber verschwindend wenigen Diptychen aus dem Westen erhalten. Eine zuverlässige Gegenüberstellung in chronologischer Folge ist damit nicht möglich, abgesehen davon, daß die einer spezifisch höfischen Typik folgenden Bilder der Amtstafeln nur eingeschränkt mit den Darstellungen der christlichen Diptychen vergleichbar sind. Einen wichtigen Fixpunkt stellt deshalb nach wie vor das herausragende Meisterwerk der Kathedra des Erzbischofs Maximian (Ausst. Kat. Ravenna 1990, Nr. 98) dar, die von oströmischen Schnitzern für den ravennatischen Kleriker in der 1. Hälfte des 6. Jahrhunderts ausgeführt wurde und an die sich aufgrund eindeutiger stilistischer Ähnlichkeiten zahlreiche Werke anschließen lassen. Daneben stehen prominente Arbeiten wie die Große Berliner Pyxis (Kat. Nr. 1), deren Entstehungszeit und Lokalisierung allerdings immer noch nicht mit Gewißheit festzulegen sind. Weder ihre ikonographischen Besonderheiten, etwa die auf Kunstzeugnissen ägyptischen Ursprungs zu findende Form des Opferaltars mit einem kelchartigen, gezackten Rand in der Abrahams-Szene (Abb. 4), noch die auffallende, einer ausgesprochen klassizistischen Tendenz verhaftete Formensprache – man beachte die überzeugend und elegant ausgeführte Rückenfigur (Abb. 5) – weisen mit absoluter Eindeutigkeit auf eine zeitliche und örtliche Bestimmung. Und obwohl die zur Diskussion stehenden vergleichbaren Werke überwiegend aus dem Osten stammen, kann eine westliche Entstehung dieser unter den spätantiken Pyxiden qualitätvollsten Arbeit nicht ausgeschlossen werden.

Politische Veränderungen wie die persische Eroberung Südarabiens um 570 und die arabische Eroberung Ägyptens 641 setzten der reichen Verfügbarkeit des Elfenbeins ein vorläufiges Ende und erschwerten die Einfuhr des Rohmaterials in der folgenden Zeit. Aus den sog. „Dunklen Jahrhunderten", der überlieferungsschwachen Zeit des 7. und 8. Jahrhunderts, kennen wir keine Elfenbeinschnitzerei. Nach dem Ende des Bilderstreits (726–843) und der Wiedereinführung der Bilderverehrung setzt die Produktion von nun überwiegend für religiös-kirchliche Zwecke bestimmten Elfenbeinarbeiten nahezu unvermittelt ein. Das älteste, datierte Schnitzwerk nach dem Bilderstreit ist das sog. Zepter Kaiser Leons VI. (Kat.Nr. 6), das am Beginn einer Reihe hervorragender Elfenbeinikonen steht, die in den folgenden zwei Jahrhunderten entstanden, das aber zugleich in seiner Gestaltung mit diesen kaum etwas verbindet (Abb. 6). In der Blütezeit der Elfenbeinkunst, die gegen die Mitte des 10. Jahrhunderts beginnt und nicht über das letzte Viertel des 11. Jahrhunderts hinausreicht, wurden vorrangig Ikonen, d.h. kleinformatige Relieftafeln, die vor allem der privaten Andacht dienten, hergestellt. Zwei Hauptwerke nehmen eine Schlüsselposition hinsichtlich der chronologischen Einordnung ein: zum einen die neuerdings wieder mit überzeugenden Argumenten auf Kaiser Romanos II. bezogene und zwischen 945–949 anzusetzende Tafel in Paris mit der Darstellung der Krönung des Kaiserpaars durch Christus (Cutler 1995), und zum anderen eine gleichfalls unmittelbar der höfischen Sphäre entstammende Platte in Moskau, die ebenfalls in der Mitte des 10. Jahrhunderts gearbeitet worden ist und höchst wahrscheinlich Kaiser Konstantin VII. Porphyrogennetos zeigt, der von Christus gekrönt wird.

Abb. 6: Sog. Zepter Kaiser Leons VI., Kat.Nr. 6

Neben den einfachen Tafeln, die wir als Ikonen bezeichnen können, wurden vor allem prachtvolle Triptychen – Flügelaltäre en miniature – hergestellt, von denen sich in den überwiegenden Fällen nur die Mitteltafeln erhalten haben. Auch sie dienten der Andacht im privaten Bereich und waren von einer Größe und Beschaffenheit, die es erlaubte, auf Reisen das verehrte Bild unbeschadet mitzuführen. Im Vergleich zur Spätantike muß diesen Elfenbeintafeln aufgrund der eingeschränkten Verfügbarkeit des Rohmaterials ein wesentlich höherer Materialwert zugesprochen werden, weshalb diese Ikonen nur für eine privilegierte Gesellschaftsschicht erschwinglich waren. Die meisten der mittelbyzantinischen Elfenbeinschnitzereien gelangten noch im Mittelalter in den Westen, wo die Tafeln als Buchdeckelschmuck Wiederverwendung fanden und aus diesem Grunde ihres ursprünglichen Kontextes entzogen auf uns gekommen sind.

Etwa die Hälfte der erhaltenen Elfenbeinikonen zeigt die Darstellung der Kreuzigung Christi, wodurch auch rein statistisch belegt ist, welch große Bedeutung innerhalb der Bildkunst diesem heilsgeschichtlichen Ereignis zukam. Zumeist wird die Szene nur mit den Hauptpersonen, dem Gekreuzigten, Maria und Johannes, geschildert. Das Bild kann aber auch figurenreich ausgeschmückt sein und durch Einbeziehung Kaiser Konstantins und Helenas eine historische Komponente erhalten (Kat.Nr. 8), wodurch der Aspekt der wundersamen Auffindung des Kreuzes und des fortwährend heilbringenden Zeichens mitschwingt.

In vergleichbar großer Zahl sind uns Ikonen mit der Darstellung eines wichtigen Marien-Typus, der sog. Maria Hodegetria, überliefert. Die Berliner Tafel (Kat. Nr. 7) zeichnet sich durch das aufwendig geschnitzte Zickzackband aus, welches sowohl das zentrale Medaillon mit Mutter und Kind, als auch die vier Heiligenbüsten umschließt und das wir in identischer Ausführung auf einem bedeutenden Triptychon, das heute im Vatikan aufbewahrt wird, antreffen (Ausst.Kat. Hildesheim 1998, Nr. 28). Während Maria zu Beginn der christlichen Bildgeschichte nur im narrativen Kontext und ausschließlich mit christologischen Motiven verknüpft auftrat, erfährt sie in mittelbyzantinischer Zeit im auto-

Abb. 7: Fußwaschung Christi, Ausschnitt, Kat.Nr. 14

Abb. 8: Einzug Christi in Jerusalem, Ausschnitt, Kat.Nr. 10

nomen Bild Verehrung. Gleichzeitig kennen wir erst aus nachikonoklastischer Zeit ausführliche Schilderungen des Marienlebens. Einem solchen Zyklus mag die Ikone mit der Einführung der Maria in den Tempel (Kat. Nr. 11) angehört haben. Die Beschädigungen, wie der am Rand oben fortgebrochene Engel und die an vielen Stellen abgeriebene Oberfläche sind ein sprechendes Indiz für die Verehrung des Bildes durch Küsse und Berührungen der Gläubigen.

Die weiteren, für diese Ausstellung ausgewählten Ikonen zeigen nicht nur die Vielfalt an Motiven und Bildthemen, welche neben den streng hierarchischen Devotionsbildern in einer sehr lebendigen Art und Weise einzelne heilsgeschichtliche Ereignisse der Wunder- und Leidensgeschichte Christi in kleinteiligen, bühnenartig geschilderten Szenen zeigen. Sie bestechen vor allem durch ihre herausragende künstlerische Qualität und demonstrieren, daß sie für einen Blick aus nächster Nähe und für die Ansicht aus verschiedenen Blickrichtungen geschaffen worden sind. In den häufig durchbrochen gearbeiteten Baldachinen oder den vom Relieffgrund gelöst, à jour gearbeiteten Partien (Abb. 7, 8) zeigt sich die virtuose Gestaltung und Beherrschung der Relieftechnik in Elfenbein, die in dieser Zeit einen außerordentlichen Höhepunkt erreichte.

Allgemeine Literatur:

Cutler 1985. – Cutler 1994. – Cutler 1996. – Gaborit-Chopin 1978. – Kollwitz 1959. – Volbach 1976.

Elfenbeinkunst der Spätantike und aus Byzanz

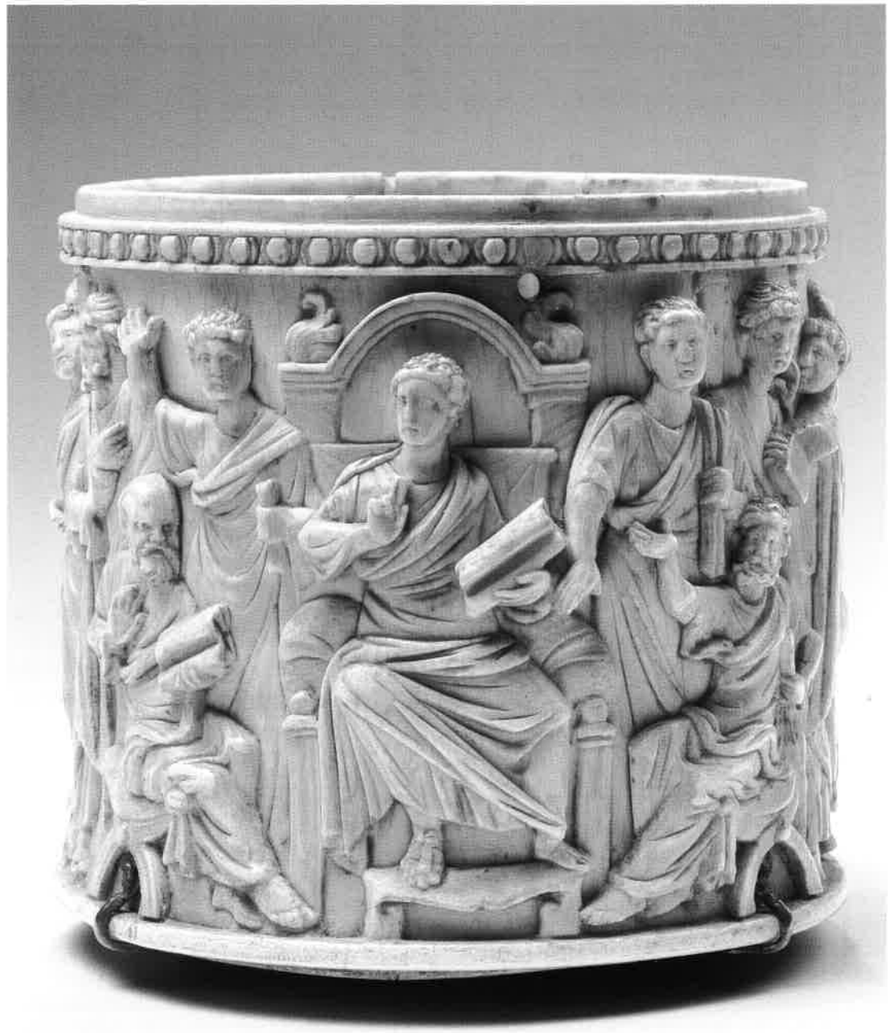
Kat.Nr. 1–15

1
Sog. Große Berliner Pyxis

Elfenbeinrelief, H. 12,2 cm, größter Durchmesser der weitgehend runden Pyxis 14,5 cm
Ende 4./Anfang 5. Jahrhundert
Erworben 1843 in Koblenz
MSB, Inv.Nr. 563

Ausst.Kat. Hildesheim 1998, S. 28/29, Nr. 2 (Arne Effenberger). – Ausst.Kat. Paderborn 1996, Nr. 62 (Gudrun Bühl). – Kat. Berlin 1992, Nr. 48 (Hans-Georg Severin). – Volbach 1976, Nr. 161.

Auf der Pyxis, die im Unterschied zu den zahlreichen vergleichbaren Pyxiden der Spätantike ohne Schloß und Deckelscharnierauflager gearbeitet ist, sind zwei Darstellungen zu sehen. Die Hauptszene zeigt den lehrenden Christus inmitten seiner Apostel. Gegenüber ist die Darstellung des opfernden Abraham ausgeführt.
In der Lehrszene sitzt Christus in Vorderansicht auf einem gepolsterten Thron mit hoher Rückenlehne. Das jugendliche, bartlose Gesicht wird von kurzem, gelocktem Haar gerahmt, die Füße ruhen auf einem Suppedaneum, einem Fußschemel. Christus trägt das klassische Philosophengewand, Tunika und Pallium. Hinter dem Thron ragt eine baldachinartige Kleinarchitektur mit spiralig-kannelierten Säulen auf. Dieser Bogen charakterisiert einerseits den Ort des Geschehens als Innenraum und hat zugleich die Funktion einer architektonischen Hoheitsformel, wie vergleichbare Darstellungen in der imperialen Kunst, etwa die ähnliche Architektur-Abbreviatur auf dem Missorium des Kaisers Theodosius aus dem Jahr 388, belegen.
Zu seiten Christi sitzen die Apostelfürsten Petrus und Paulus auf einfachen Faltstühlen. Sie sind damit nicht nur in der Sitzhöhe, sondern auch im Bedeutungsrang von ihrem Lehrer abgestuft. Beide wenden sich mit lebhaft im Disput erhobenen Händen an Christus, der mit dem geringfügig entrollten Rotulus und der deutend oder im Sprechen erhobenen Hand und schließlich durch seine herausgehobene Stellung die inhaltlich wichtigste Position einnimmt. Die übrigen zehn Apostel stehen zu beiden Seiten dicht an die zentrale Figurengruppe gerückt und sind in Pose und Gestik wie in den Kopftypen stark variiert. Während die einen Rollen halten, tragen andere Codices. Zwischen den Aposteln ragen im Hintergrund weitere spiralig-kannelierte Säulen auf, die an den unterhalb des Deckelfalzes umlaufenden Eierstab stoßen.
In der Szene des Isaak-Opfers tritt der greise Abraham vor einen Altar, der durch einen steilen Stufenunterbau ausgezeichnet ist. Abraham scheint zum Tod bringenden Hieb entschlossen: Mit der erhobenen Rechten führt er das Opfermesser, während die Linke das Haupt seines gefesselten, nackten Sohnes berührt. Der zurückgewandte Kopf des Patriarchen lenkt den Blick des Betrachters auf die Hand Gottes, die Einhalt gebietend aus einem Wolkensegment herabzeigt. Ein von links herbeischreitender Engel weist ebenfalls auf die Rettung bringende Erscheinung. Am Boden, zwischen dem Engel und Abraham steht ein Widder als Ersatzopfer bereit. Die Opferung Isaaks deutet auf den Opfertod Christi voraus, so daß Christi Lehre und sein Leiden in den beiden Szenen der Berliner Pyxis einander gegenübergestellt sind.
Das Bild des lehrenden, von seinen Schülern umgebenen Christus ist seit den Anfängen der christlichen Bildkunst in der Malerei, auf Mosaiken, Reliefs und Werken der Kleinkunst weit verbreitet. Seit der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts werden in den Bildern der Apostelversammlung Petrus und Paulus physiognomisch voneinander geschieden. Gleichzeitig treten die Apostelfürsten stärker hervor und führen, wie auf der Berliner Pyxis, die nicht individualisierte Jüngerschar an.
Unsere Pyxis übertrifft nicht nur hinsichtlich ihrer Dimensionen die vergleichbaren spätantiken Pyxiden. Sie steht auch durch ihre hohe künstlerische Qualität in einer hervorragenden Position. Die Figuren des Frieses sind lebendig und fein modelliert. Durch eine den Körperumriß der einzelnen Gestalten umfahrende, scharfe Ritzlinie wird die tiefenräumliche Illusion der nicht übermäßig hoch im Relief ausgeführten Figuren erzielt. Die Gliedmaßen sind teilweise stark hinterschnitten, so daß der Eindruck entsteht, sie seien à jour gearbeitet, d.h. vom Reliefgrund gelöst geschnitzt, was jedoch an keiner Stelle der Fall ist.
Innerhalb der Konturen herrscht eine klare Unterscheidung zwischen weich modellierten Oberflächen und scharfkantig, tief eingekerbten Faltentälern. Einzelne Körperpartien wie Knie, Oberschenkel, Arm- und Schulterbereiche zeichnen sich in anatomischer Deutlichkeit durch die eng anliegenden Gewänder ab. Eine beachtliche Qualität wird in der Ausführung der weich und kleinteilig differenzierten Hände, Füße und Gesichter erzielt. Der Stil dieser Pyxis, ihre Lebendigkeit und Eleganz, findet innerhalb der spätantik-frühchristlichen Elfenbeinkunst keinen unmittelbaren Vergleich, weshalb die kunsthistorische Einordnung des Meisterwerkes unbestimmt ist. Ebenso im Dunkeln bleibt die ehemalige Verwendung der Pyxis; wir wissen nicht, ob sie als Reliquiar, als Weihrauchbehältnis oder für private, „profane" Zwecke Verwendung fand. GB



2
Fragment einer Pyxis

Elfenbeinrelief, H. 7 cm, ehemaliger Durchmesser ca. 9 cm
Syro-ägyptisch (?), 5./6. Jahrhundert
Erworben 1856 aus der Sammlung Wallerstein
MSB, Inv.Nr. 566

Ausst.Kat. New York 1979, Nr. 414 (Gary Vikan). – Kollwitz 1959, Sp. 1131. – Stuhlfauth 1896, S. 92. – Volbach 1976, Nr. 172.

Von der ursprünglich runden bzw. leicht ovalen Pyxis hat sich nur knapp die Hälfte der Wandung erhalten. Dargestellt ist eine Episode aus der Josephsgeschichte (1. Mose 37, 28). Die älteren Brüder sind gerade dabei, ihren jüngsten Bruder an die ismaelitischen Händler zu verkaufen. Joseph steht zwischen zwei größer dargestellten Brüdern in der linken Hälfte des Pyxisfragments. Die Gruppe wendet und bewegt sich nach rechts. Dabei scheint sich Joseph an der kurzen Tunika des Bruders festzuhalten, der offenbar mit einem Ismaeliten verhandelt. Zwischen diesem und der Gruppe der Brüder ragt die Grube, in der Joseph versteckt worden war, in Form eines zylindrischen Brunnens auf (vgl. Kat.Nr. 15).
Die Vermutung liegt nahe, daß wir mit diesem Bild nur einen Ausschnitt aus einem ausführlicheren Zyklus der Josephsgeschichte vor uns haben. Bezeichnend und eventuell auf die ikonographische Herkunft weisend ist die Gestaltung der Grube als Brunnen, die ähnlich in Buchmalerei des 6. Jahrhunderts vorkommt.
Die Reliefarbeit wurde in ihrer Ausführung lange unterschätzt. Urteile, die „die Rohheit in der stilistischen Behandlung“ (Stuhlfauth 1896) und die „spürbare provinzielle Note“ (Kollwitz 1959) konstatieren, werden der Qualität der Arbeit nicht gerecht. Tatsächlich sind die Figuren gleichmäßig plastisch durchgebildet, das Relief ist im Vergleich mit den erhaltenen Pyxiden erstaunlich hoch ausgeführt. Scharfkantige, die Konturen umfahrende Ritzlinien verleihen den Gestalten eine zusätzliche Tiefe und lassen die Darstellung von vorn betrachtet nahezu freiplastisch wirken, obwohl das Relief an keiner Stelle vom Reliefgrund gelöst gearbeitet ist. Bemerkenswert ist die veristische Umsetzung der Muskulatur und generell die gekonnte Darstellung der bewegten Körperlichkeit. Gleiches läßt sich für die Behandlung und Gestaltung der Gewänder feststellen, die nie brettartig die Anatomie verhüllen, sondern die lebendig differenzierten Körper betonen und modellieren.
Die Pyxis findet nahe ikonographische Parallelen in zwei weiteren spätantiken Elfenbeinwerken aus der Mitte des 6. Jahrhunderts: in den Bildern der Kathedra des Erzbischofs Maximian in Ravenna und in einer Pyxis der St. Petersburger Eremitage (Volbach 1976, Nr. 140, 190). Ob die Darstellung des Verrats der Brüder als Indiz für die ehemalige Verwendung der Pyxis als liturgisches Gerät zu bewerten ist (vgl. Ausst.Kat. New York 1979), bleibt fraglich. GB

3
Pyxis mit zwei Wunderheilungen Christi

Elfenbeinrelief, anstelle des originalen Schlosses eine Elfenbeinplatte mit der Darstellung der Verspottung Christi (nordalpin, Ende 16. Jahrhundert),
H. 8,1 cm, Durchmesser 11,5 – 12,8 cm
Ägypten, 2. Hälfte 6. Jahrhundert
Erworben 1935 aus der Sammlung Figdor, Wien
MSB, Inv.Nr. 10 776

Kat. Berlin 1992, Nr. 51 (Hans-Georg Severin). – Volbach 1976, Nr. 187.

Zwei neutestamentliche Wunderszenen sind auf der Pyxiswandung zu sehen: die Heilung des Blinden und die Heilung des Wassersüchtigen. Die Figuren erstrecken sich über die gesamte Gefäßhöhe; im Hintergrund zieht sich zwischen ihren Köpfen eine durch eingeritzte Linien angedeutete Arkatur um das Gefäß.
Christus nimmt jeweils ungefähr die Mitte des breit angelegten Figurenfrieses ein. Er schreitet auf die von Krankheit Gebeugten, Heilung Suchenden zu. In der Linken trägt er ein Stabkreuz, die Rechte ist im Rede- oder Segensgestus erhoben. Sein jugendliches, bartloses Gesicht umgibt ein Lockenkranz. Mit Tunika und Pallium bekleidet wird er, wie seine Apostel, als in der Tradition des antiken Philosophen stehend gezeigt.
Je zwei Apostel begleiten Christus. Sie tragen im Unterschied zu ihrem Meister einen Bart und glattes Haar. Der jeweils ganz links Stehende erhebt akklamierend die rechte Hand und hält in der vom Pallium verhüllten Linken einen geschlossenen Codex. Der neben Christus stehende Apostel erscheint dagegen leicht im Hintergrund und wendet sich nach rechts, womit der Blick des Betrachters zum Zentrum der Darstellung, zum heilenden Christus, geführt wird.
Die Figuren sind stark untersetzt, die Köpfe der Apostel lasten ohne erkennbaren Hals auf den Schultern, nur bei der Christus-Figur ist der Halsausschnitt der Tunika zu sehen. Charakteristisch für den Stil dieser Pyxis sind die flüchtig, ohne feinere Durchzeichnung gekerbten Finger und die fast wie entstellt wirkenden Füße sowie die Bildung der Gesichtsmerkmale: Der Augapfel wirkt grob ausgekerbt und bleibt eckig gebrochen stehen. Den Mund bilden zwei nahezu parallel verlaufende Kerben. Die Falten sind durch mehr oder weniger gleichtiefe, breite Kerben markiert.
Die Pyxis wird zusammen mit den Pyxiden in Bonn, ehem. Luzern (heute British Museum, London), Paris und einem Fragment in Berlin (Volbach 1976, Nr. 194 – 197) einer Werkstatt im spätantiken Ägypten zugeschrieben, da diese Stücke eine große stilistische und formale Verwandtschaft zu den wenigen Bodenfunden Ägyptens zeigen. Neben stilistischen Übereinstimmungen wiederholen sich stereotype ikonographische Muster. Ein charakteristisches Detail sind schließlich die meist nur eingeritzten Arkaden im Hintergrund. GB

4
Quertafel eines ehemals fünfteiligen Diptychons

Elfenbeinrelief, die Blattranke des Rahmens unten teilweise ergänzt, H. 7,3 cm, B. 30,8 cm
Römisch (?), 2. Hälfte 6. Jahrundert (?)
Erworben 1905
MSB, Inv.Nr. 2978

Ausst.Kat. Paderborn 1996, Nr. 59,1 (Gudrun Bühl). – Ausst.Kat. Paris 1992, Nr. 24 (Danielle Gaborit-Chopin). – Martini/Rizzardi 1990, Nr. 2. – Volbach 1976, Nr. 126.

Das Relief wird von einer stilisierten Blattranke an den Kanten oben und seitlich, unten dagegen von einem Akanthus-Palmetten-Ornament und einer Weinblattranke gerahmt. Diese dreigeteilte Rahmung an der Unterkante weist auf den ehemals größeren Zusammenhang, für den die Platte gearbeitet war, hin: mit weiteren vier Tafeln durch Nut-und-Feder-Anschlüsse verbunden, war sie Bestandteil eines fünfteiligen Diptychonflügels.
Die querrechteckige Tafel wird von einer spiegelsymmetrischen Darstellung eingenommen. Diese korrespondiert auf optimale Art und Weise mit dem vorgegebenen Format. Zwei fliegende Engel in langen gegürteten Gewändern halten gemeinsam einen Blattkranz, der das Zentrum der Komposition bildet und in dem ein Kreuz mit geschweiften Balken erscheint. Jeweils am äußeren Rand der Tafel steht rechts und links ein weiterer Engel, der im Vergleich zu den fliegenden miniaturhaft klein wirkt, da er in aufrechter Haltung stehend die geringe Höhe der Tafel einnimmt. Diese stehenden Engel, die in der jeweils äußeren Hand ein langes Stabkreuz, in der inneren eine Sphaira halten, unterscheiden sich auch in der Gewandung von den kranztragenden Engeln: über einer kurzen tragen sie noch eine lange Tunika.

Das Motiv der zwei Engel, die einen Kranz emporhalten, begegnet im 6. Jahrhundert sowohl im Repertoire der repräsentativen Hofkunst, etwa auf dem sog. Barberini-Diptychon in Paris (Ausst.Kat. Paris 1992, Nr. 20), als auch im christlich-religiösen Kontext, so bei den fünfteiligen Diptychen in Paris, Etschmiazin und Ravenna (ebd., Nr. 27) jeweils als oberes Querfeld.
Die Schnitzarbeit weist stilistisch charakteristische Züge auf. Die Figuren heben sich als relativ kompakte, in der Binnenstruktur kaum belebte Formen vom Reliefgrund ab. Gewandpartien und Gliedmaßen wirken vorrangig als ruhige Flächen und sind in Einzelzügen schematisiert. Ein charakteristisches Detail ist die Gestaltung der Haare, die wie eine Haube auf dem Kopf aufliegen und durch die gitterartige Ritzung stark stilisiert erscheinen. Diese Merkmale finden sich in entsprechender Weise auf drei weiteren Elfenbeintafeln (in Paris, St. Petersburg und Manchester, vgl. Ausst.Kat. Paderborn 1996, Nr. 59), weshalb sie unstrittig als Bestandteile ein und desselben Flügels zu rekonstruieren sind. Unsere Quertafel rahmte und ergänzte demnach ursprünglich das Bild der thronenden Maria auf der Mitteltafel in Manchester. Der vollständig erhaltene Flügel eines fünfteiligen Diptychons in Ravenna (Martini/Rizzardi 1990) mit der zentralen Darstellung des thronenden Christus gilt als Gegenstück dieses Ensembles.
Die Datierung in das 6. Jahrhundert ist über die Nähe zu den erwähnten vergleichbaren Werken weitgehend gesichert, eine Lokalisierung in Ägypten erscheint aufgrund einzelner Motive dieser Tafeln, die auf koptischen Arbeiten unterschiedlicher Gattungen vorkommen, naheliegend. GB

Kat.Nr. 5

5

Konsulardiptychon des Justinus

Elfenbeinreliefs, H. 33,5 cm, B. je Flügel 13 cm
Konstantinopel, kurz vor 540
Erworben 1909, Kunstkammer, vorher im Dom zu Goslar
MSB, Inv.Nr. 6367

Ausst.Kat. Hildesheim 1993, Nr. VI-80 (Arne Effenberger). – Ausst.Kat. Hildesheim 1998, S. 24, Nr. 12 (Arne Effenberger). – Ausst.Kat. Paderborn 1996, Nr. 10 (Gudrun Bühl), mit Auflösung der Inschriften. – Kat. Berlin 1992, Nr. 52 (Hans-Georg Severin). – Volbach 1976, Nr. 33.

Das Diptychon des Justinus, der das würdevolle Amt des Konsulates im Jahre 540 innehatte, ist in der Reihe der über 30 erhaltenen Klapptafeln dieser Art das zweitjüngste. Da in der 2. Hälfte des 6. Jahrhunderts das Amt überwiegend in Personalunion von den regierenden Kaisern bekleidet wurde, wird die Herstellung dieser Luxusausführungen einer Schreibtafel aufgegeben. Solche Tafeln wurden vorher aus Anlaß des Antrittzeremoniells in Auftrag gegeben und von dem frisch ernannten Amtsträger an Freunde und senatorische Kollegen verschenkt. Die Außenseiten der Flügel tragen als Schmuckseiten die in Relief ausgeführten Bilder, die Innenseiten (Abb. S. 22) waren vermutlich mit Wachs beschichtet, in das mit einem Griffel Text eingeritzt werden konnte; von dem hier ehemals eingeritzten Text besitzen wir jedoch keinerlei Zeugnis.

Nur ein Exemplar dieser sicher zahlreich im Auftrag des Justinus hergestellten Diptychen ist erhalten. Die ursprüngliche Anordnung der Tafeln ist bei einer Reparatur wohl schon im Mittelalter vertauscht worden. Neue Scharniere verbinden heute die ehemaligen Außenkanten des Diptychons. Die doppelzeilige Inschrift der ursprünglichen Vorderseite gibt seine vollständigen Namen wieder, die Inschrifttafel (tabula ansata) der Rückseite nennt seine Ämter. Aus anderen schriftlichen Quellen wissen wir, daß Justinus, ein Vetter des Kaisers Justinian I., das Konsulat bereits in kindlichem Alter innehatte. Nach Aussage der Titulatur war er zudem mit dem hohen Amt des comes domesticorum, des Befehlshabers der Palastgarde, ausgestattet und gehörte der höchsten Rangklasse, den viri illustrissimi, an.

Nur in geringfügigen Details variieren die Darstellungen der zwei Flügel. Jeweils in der Bildmitte erscheint innerhalb eines mit Palmetten geschmückten Medaillons die Büste des Konsuls, dem das jugendliche Alter nicht anzusehen ist. Er trägt das offizielle Dienstkostüm, die reich geschmückte Triumphaltrabea. Mit der Rechten hält er ein zum Bausch zusammengerafftes Tuch, die mappa, hoch. Damit gibt der Konsul das Zeichen zur Eröffnung der Spiele, die anläßlich des Amtsantritts stattfinden. Diese Veranstaltungen im Zirkus auszurichten, gehörte zu den vorrangigen Aufgaben des Amtes. Mit der Linken umfaßt Justinus ein Zepter mit der Büste des regierenden Kaisers.

Das Bildnismedaillon wird von einer symmetrischen Ranke umspannt. Über den zwei Blattwedeln am Rand oben, unmittelbar unter der Inschrifttafel, sind in kleineren Bildnisschilden die Büsten des Kaiserpaares und zwischen ihnen das Brustbild Christi angeordnet. Die Herrscher treten auf beiden Tafeln in kaiserlichem Ornat auf: Justinian trägt eine auf der rechten Schulter gefibelte Chlamys, ein Diadem mit Stirnjuwel und Pendilien; Theodora eine Haubenkrone mit Pendilien und einen mit Juwelen besetzten Kragen. Die Büste Christi hingegen ist auf beiden Tafeln unterschiedlich gestaltet. Auf der Vorderseite trägt Christus eine Prunkdalmatika, sein Kopf wird von einem Kreuz mit ausschwingenden Balken hinterfangen; auf der Rückseite fehlt der Büste diese Auszeichnung und Christus ist mit Tunika und Pallium bekleidet. Unterhalb der Rankenkomposition schütten zwei Knaben Münzen in hohe Körbe. Kraftvoll stemmen die kleinen Diener die kostbaren Säcke auf ihre Schultern, aus denen sich ein reicher Strom an Münzen ergießt. Auch die weiteren Gegenstände, Siegespreise in Form von Kränzen, Blättern und Schalen aus Edelmetall, verweisen anschaulich auf die Freigiebigkeit und Wohltätigkeit des Konsuls.

Das Dekorationsprinzip des Justinus-Diptychons bedient sich der Bildelemente vorausgegangener konsularischer Tafeln und kombiniert zugleich bekannte Formen in neuer Art: Die von einem Medaillon umgebene Büste des Konsuls etwa findet sich in sehr ähnlicher Ausführung auf dem Diptychon des Apion, seinem Amtsvorgänger im Jahre 539 (Volbach 1976, Nr. 32). Eine Darstellung der Geldausschüttung, der sparsio, begegnet auf den Diptychen des Clementinus, Konsul im Osten im Jahr 513 (Volbach 1976, Nr. 15), wo wir auch die kaiserlichen Büsten in Medaillons im oberen Teil der Tafeln antreffen. Der entscheidende Unterschied besteht darin, daß das Kaiserpaar hier ein Kreuz flankiert, während die Regierenden bei unserem Diptychon das „leibhaftige" Bild Christi rahmen. Dieses Detail ist eine absolute Neuerung: Die Büste Christi wird auf dem Konsulardiptychon des Justinus zum ersten Mal – im Rahmen der zufällig erhaltenen Bildzeugnisse – mit der „profanen Amtssphäre" verbunden und unmittelbar in das streng normierte, hierarchische Herrschaftssystem eingebunden. Die auf Erden Regierenden stellen sich unter die Oberhoheit Christi und haben zugleich teil an dessen absoluter Macht. Der vom Kaiser ernannte Konsul rangiert unter dieser von ihm anerkannten Weltordnung und wird in seinem Amt zugleich von höchster Ebene legitimiert. GB

6

Teil eines Zepters oder Labarums Kaisers Leon VI.

Elfenbein, an einigen Stellen fragmentiert,
H. 10,3 cm, B. 10 cm, T. 2 cm
Konstantinopel, zwischen 886 und 912
Erworben 1892
MSB, Inv.Nr. 2006

Arnulf 1990. – Ausst.Kat. Hildesheim 1998, S. 117–119, Nr. 32 (Gudrun Bühl). – Ausst.Kat. New York 1997, Nr. 138 (Henry Maguire), mit Auflösung der Inschriften. – Cutler 1994, S. 193, 200/201 und passim, Abb. 158. – Kat. Berlin 1992, Nr. 122 (Hans-Georg Severin).

Unter einer auf beiden Seiten gleichartigen Bogenarchitektur blickt jeweils eine Drei-Figuren-Gruppe frontal zum Betrachter. Auf der einen Seite flankieren die Apostel Petrus und Paulus den segnenden Christus, der durch Kreuznimbus, streng gescheiteltes langes Haar und, ebenso wie Maria, durch eine seitlich eingeritzte Inschrift ausgewiesen wird. Die Apostelfürsten sind in spätantiker Tradition durch unterschiedliche Physiognomien charakterisiert. Auf der anderen Seite (Abb. S. 25) wendet sich Maria in der Mitte dem Herrscher an ihrer Rechten zu und ist dabei, dessen kaiserliche Krone mit einem Edelstein zu schmücken – ein Sinnbild für die „Perle des Glaubens", wie nach zeitgenössischen Texten interpretiert wird (Arnulf 1990). Durch übereinstimmende Gewänder und Insignien wird der irdische Regent dem Erzengel als Repräsentanten der überirdischen Macht gleichgestellt. Die Schmalseiten sind mit den Ärzteheiligen Kosmas und Damian geschmückt.

Während für die ehemalige Verwendung dieses auf Allansichtigkeit gearbeiteten Werkstückes noch keine zufriedenstellende Erklärung gefunden wurde, ist sich die Forschung hinsichtlich der Datierung einig: dargestellt und in den aus erhaben gearbeiteten Buchstaben geformten Spruchbändern unterhalb der Bogen erwähnt ist der zwischen 886 und 912 regierende Kaiser Leon VI. Der Reliefarbeit kommt so der Rang der ältesten datierten Elfenbeinschnitzerei nach dem Ende des Bilderstreits zu. Die Figurenauffassung unterscheidet sich grundsätzlich von der Gestaltung der im 10. Jahrhundert folgenden Werke: Im Unterschied zu den Elfenbeinarbeiten der sog. makedonischen Renaissance herrschen bei unserem Relief gedrungene und gerundete Formen und Flächen vor. Die geschlossene, nahezu blockhafte Anlage kontrastiert mit einer in hohem Maße graphischen Zeichnung der Augen, deren Pupillen fein gebohrt und zusätzlich durch kreisrunde Ritzlinien, welche die Iris markieren, umgeben sind. Dieselbe Technik der „Kreis-Punkt-Bohrung" wird angewandt, um Edelsteinbesätze auf den Gewändern, auf den Codices, den Sphairen und den Nimben wiederzugeben. GB

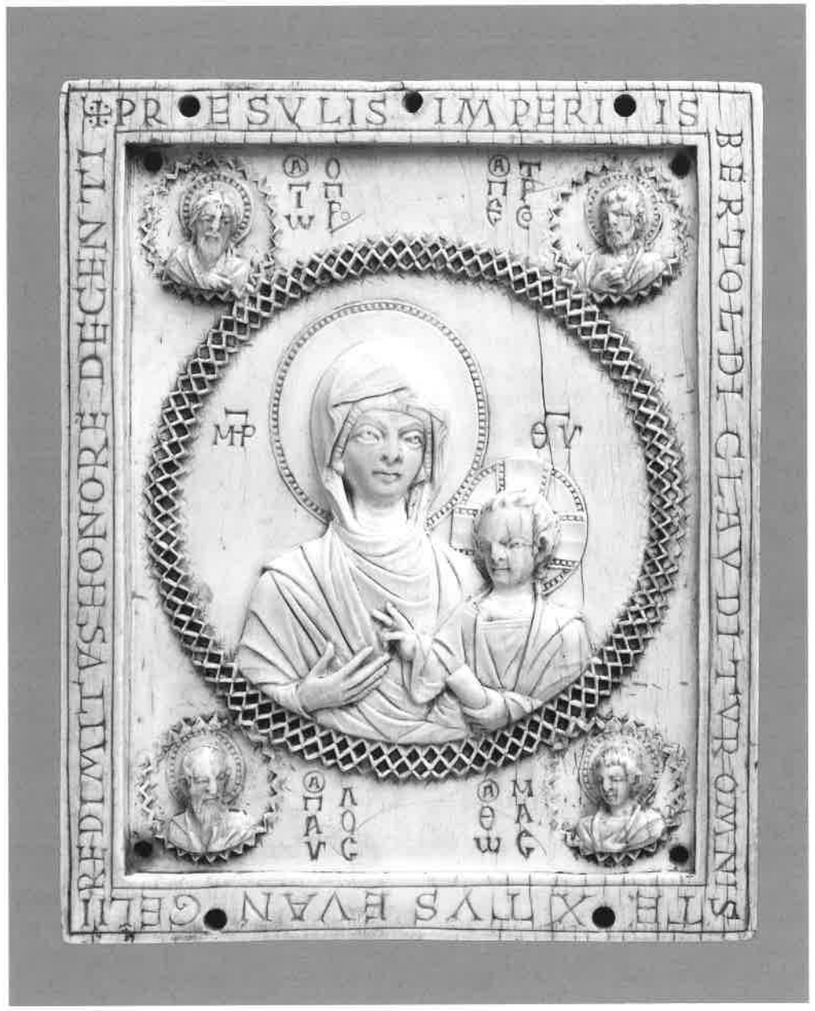
7

Mitteltafel eines Triptychons: Maria mit Kind und Heiligenbüsten

Elfenbeinrelief, das Zickzackband der vier Heiligenbüsten größtenteils abgearbeitet, H. 14 cm, B. 11 cm
Konstantinopel, 10. Jahrhundert
Erworben 1898 aus der Sammlung von Sallet
MSB, Inv.Nr. 2394

Ausst.Kat. Hildesheim 1998, S. 111/112, Nr. 51 (Gudrun Bühl). – Ausst.Kat. New York 1997, Nr. 307 (Sarah Taft), mit Auflösung der Inschriften. – Goldschmidt/Weitzmann 1934, Nr. 50. – Kat. Berlin 1992, Nr. 127 (Hans-Georg Severin).

Ein Medaillon, das in aufwendigem Relief aus erhabenen Zickzackbändern gearbeitet ist und die gesamte Breite der Tafel einnimmt, umschließt das Brustbild Mariens mit dem ebenfalls nur als Halbfigur gezeigten Christuskind. Die Gottesmutter weist mit der rechten Hand auf ihren Sohn (sog. Hodegetria-Typ), während Christus die Rechte im Segens- oder Redegestus erhebt. Mit der anderen Hand umfaßt Christus eine geschlossene Rolle. Aus dem dreifachen Zickzackband entwickeln sich in den Zwickeln des Bildfelds vier weitere, einfache Zickzackmedaillons, die die Büsten von Johannes dem Täufer, Petrus, Paulus und Thomas rahmen und die bis auf den Abschnitt direkt unterhalb der Büsten abgearbeitet worden sind. Eine Erklärung für die partielle Abarbeitung der einfachen Zickzackbänder, welche in der auffälligen Regelmäßigkeit kaum zufällig entstanden sein wird, steht noch aus. Sowohl die großen Nimben Mariens und des Kindes, als auch die der Heiligen sind mit einem außen umlaufenden Perlband geschmückt. Dieses Detail und weitere stilistische Merkmale waren für Weitzmann die bestimmenden Charakteristika einer Reihe von Elfenbeinwerken, die er als sog. „Romanos-Gruppe“ zusammenschloß, benannt nach einem Hauptwerk der mittelbyzantinischen Elfenbeinschnitzerei, der Tafel mit der Krönung des Kaisers Romanos und der Kaiserin Eudokia durch Christus, die in den Jahren zwischen 945 und 949 entstanden sein wird und heute in Paris aufbewahrt ist.
Dem Bild der auf das Kind weisenden Maria liegt sehr wahrscheinlich ein Archetyp in Gestalt einer im Kloster der Hodegon („Wegführer“) verwahrten, im Jahre 1453 zerstörten Ikone zugrunde, die zu den verehrtesten Bildzeugnissen Konstantinopels zählte und in zahlreichen Wiederholungen Verbreitung fand. Das Bild soll bereits in frühbyzantinischer Zeit durch Prinzessin Eudokia aus Jerusalem in die östliche Hauptstadt gelangt sein, wo es als Palladion, d.h. als die Stadt beschützende Ikone, höchste Verehrung genoß. Allein unter den mittelbyzantinischen Elfenbeinwerken finden sich knapp 40 Tafeln



mit teilweise bis in das kleinste Detail übereinstimmenden Darstellungen der Maria Hodegetria.
Die Tafel bietet ein anschauliches Beispiel für die Wiederverwendung byzantinischer Elfenbeinarbeiten auf Buchdeckeln im Abendland. Die auf dem Rahmen umlaufende, lateinische Inschrift wohl des 11. Jahrhunderts lautet übersetzt „Auf Geheiß des Bischofs Bertold wird der gesamte Evangelientext in würdiger Ehrung mit einem Einband umschlossen“; sie nimmt Rücksicht auf die insgesamt fünf Bohrlöcher am Rand oben und unten, womit sich diese als vor der Inschrift und der damit verbundenen zweiten Verwendung existent ausweisen. Aufgrund ähnlicher Bohrungen auf vergleichbaren Tafeln (vgl. hier Kat.Nr. 9, 10, 12) liegt die Schlußfolgerung nahe, daß die Hodegetriatafel usprünglich als Mitteltafel eines Triptychons konzipiert worden war. Die Bohrungen in den vier Ecken des Bildfelds entstanden dagegen erst in Zusammenhang mit der Montage als Buchdeckelschmuck auf einem Evangeliar dieses ansonsten unbekannten Bischofs Bertold. GB

8

Triptychon: Kreuzigung Christi mit Beifiguren

Elfenbeinreliefs, H. 23,4 cm, B. der Mitteltafel 14,5 cm, B. in geöffnetem Zustand 26,5 cm
Konstantinopel, 11. Jahrhundert
Erworben 1889 von der Marchesa Ridolfi in Florenz
MSB, Inv.Nr. 1578

Ausst.Kat. Hildesheim 1998, S. 86, Nr. 36 (Barbara Schellewald). – Cutler 1994, S. 114, 139, 222. – Goldschmidt/Weitzmann 1934, Nr. 72. – Kat. Berlin 1992, Nr. 128 (Hans-Georg Severin).

Die rundbogig abgeschlossene Mitteltafel mit einer szenisch durch die Trauernden erweiterten Kreuzigungsdarstellung besitzt noch ihre ursprünglichen Flügel, die seitlich in die mit einem Astragal verzierten, der Mitteltafel vorgeblendeten Leisten eingezapft sind. Auf dem rechten Flügel stehen oben die Apostel Thomas und Andreas, unten die Kirchenväter Basileios und Johannes Chrysostomos. Auf dem linken Flügel sind ebenso hierarchisch angeordnet oben die Apostelfürsten Petrus und Paulus, unten Kaiser Konstantin neben seiner Mutter Helena, die gemeinsam ein Stabkreuz halten, zu erkennen. In geschlossenem Zustand zeigen die Rückseiten der Flügel ein mit Rosetten geschmücktes Kreuz, das sich auf einem Stufenpodest unter einem flach reliefierten, von Säulen getragenen Baldachin erhebt.

Nach Weitzmann (Goldschmidt/Weitzmann 1934, S. 46) liegen dem Bild unterschiedliche Vorlagen zugrunde. Vermutlich wurde eine Kreuzigungsdarstellung, die nur Maria und Johannes zu seiten des Kreuzes zeigte, mit einer ausführlicher geschilderten, vielleicht gemalten Version kombiniert, die offenbar ein Querformat hatte. Im Hochformat arrangiert kommen die beiden Soldaten Stephaton, der dem Gekreuzigten den Essigschwamm reicht, und Longinus, der mit einer Lanze die Seite des Sterbenden öffnet, weit unterhalb des Kreuzes zu stehen und tragen auffallend lange Lanzen. Der vertikale Balken des Kreuzes ragt sehr hoch in das Bildfeld hinein, der horizontale stößt unmittelbar an den Bogenansatz der Mitteltafel. Der leicht zur Seite geneigte Kopf des Gekreuzigten wirkt im Vergleich zu ähnlichen Darstellungen ein wenig in das flache Rund eingezwängt und wird zudem von Engelhalbfiguren, die in kleinerem Maßstab ausgeführt sind, bedrängt. Die zwei Gruppen von Trauernden, links Maria und die beiden anderen Marien, rechts Johannes und zwei weitere Apostel, sind im Vergleich zu den im Vordergrund unten plazierten Soldaten wesentlich größer ausgeführt und stehen ohne Angabe einer Bodenlinie erhöht im Raum. Das Bild verzichtet auf jegliche räumliche Illusion zugunsten einer hierarchischen Staffelung der Figuren in unterschiedlichen Bildebenen.

Auch wenn ein gewisser Eklektizismus nicht zu leugnen ist, besitzt die Komposition dennoch eine eigenständige künstlerische Leistung, da die Kreuzigungsszene eine neuartige inhaltliche Gewichtung erfährt. Vor allem die zwei Figuren im Vordergrund, Stephaton und Longinus, die von dem Rahmen des Bildfeldes aus agieren und sich im unteren Bereich unüberschnitten von dem Reliefgrund abheben, gewinnen eine prominente Position. Ihre langen Lanzen sind wie die der Kreuzzepter des Andreas und des Petrus auf den Flügeln oben als feinteilig gedrechselte Stangen gebildet, womit die Kreuzigungsinstrumente gewissermaßen geadelt werden – ein sicherlich kleines, aber nicht bedeutungsloses Detail. In einer vollkommen gleichschenkligen Ausrichtung sind diese Lanzen nach oben gerichtet und führen damit den Blick des Betrachters unwillkürlich auf das Zentrum der Darstellung, auf den in der Mittelachse aufrecht stehenden Gekreuzigten, der in die strenge Komposition eingebunden und dadurch zugleich hervorgehoben wird.

Die streng lineare Faltengebung und der scharfkantige Schnitt bei der Gewandbehandlung ergeben die harten Konturen der Körper, deren Proportionen, vor allem bei den Figuren der Trauernden, überlängt sind. GB

9

Mitteltafel eines Triptychons: Die Vierzig Märtyrer von Sebaste

Elfenbeinrelief, H. 17,6 cm, B. 12,8 cm
Konstantinopel, 10. Jahrhundert
Erworben 1828 aus der Sammlung Bartholdi
MSB, Inv.Nr. 574

Ausst.Kat. Hildesheim 1998, S. 121, Nr. 63 (Gudrun Bühl), – Connor 1998, S. 19/20. – Cutler 1994, S. 187, 221. – Goldschmidt/Weitzmann 1934, Nr. 10. – Kat. Berlin 1992, Nr. 124 (Hans-Georg Severin).

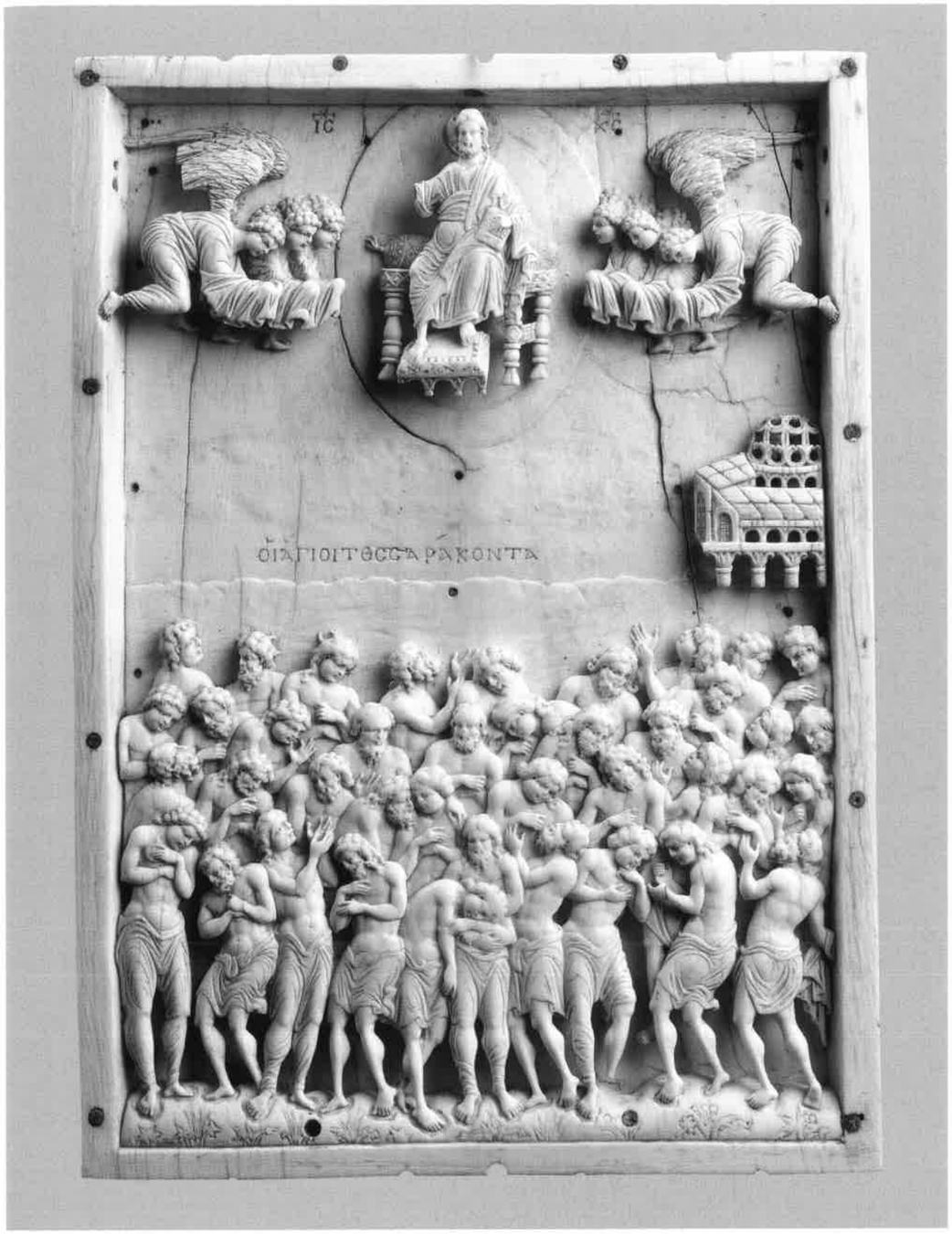
Die Tafel zeigt das kollektive Martyrium von vierzig Angehörigen der legio fulminata, die unter Kaiser Licinius ihrem Glauben abschwören sollten. Da sie sich weigerten, erlitten die Soldaten in einer kalten Winternacht auf einem zugefrorenen Teich in der Nähe der armenischen Stadt Sebaste ein qualvolles Ende durch Erfrieren.

Die Darstellung zählt zu den populärsten Martyriumsbildern der byzantinischen Kunst und hat sich in zahlreichen Kunstgattungen – in Mosaik, Malerei und Relief – erhalten. Ein kanonischer Typus scheint den Bildern zugrunde zu liegen, da stets ein einheitlicher Bildaufbau gewählt wird. Entsprechend der Passio stehen die nur mit einem um die Hüften geschwungenen Tuch bekleideten Männer eng aneinandergedrängt auf der Eisfläche. Ihre Not wird deutlich vor Augen geführt. Mit verschränkten Armen suchen sich die schutzlos der Kälte Ausgesetzten zu wärmen; die bittend und flehend nach oben geführten Hände sind Ausdruck des Schmerzes und der Verzweiflung wie auch der Hoffnung auf Rettung. Die Legende berichtet, daß ein Soldat abtrünnig wurde und in ein Badehaus am Ufer flüchtete. Diesen Moment der Geschichte kann sich der der Überlieferung kundige Betrachter unserer Berliner Tafel nur durch das am rechten Bildrand zu sehende Kuppelgebäude vergegenwärtigen. Auf einer fast kopienhaft übereinstimmenden Mitteltafel eines Triptychons in St. Petersburg (Goldschmidt/Weitzmann 1934, Nr. 9) ist dagegen der Soldat, der im Badehaus verschwindet, mit dargestellt.

Von einer großen Mandorla umgeben thront Christus über den Märtyrern. Zu beiden Seiten flankieren sich verbeugende Engelgruppen den Erlöser, der als endzeitlicher Pantokrator erscheint. In ihm, in keinem irdischen Ziel, liegt die Errettung der in ihrem Glauben stark gebliebenen Soldaten.

Zwei verschiedenartige Gestaltungsmittel verschränken sich zu einer kunstvollen Bildkomposition. Die Gruppe der frierenden Soldaten beeindruckt durch die an naturalistische Studien erinnernde Schilderung. Man beachte etwa die leicht eingetieften Ränder rund um die Füße der in vorderster Reihe Stehenden, womit der durch die Körperwärme geschmolzene Eis- und Schneegrund wiedergegeben ist. Die veristische Bildung der sparsam bekleideten Körper verrät nicht nur ein lebendiges Interesse an der Gestaltung der Nacktheit, sondern zeigt auch die meisterhafte Beherrschung dieser künstlerischen Aufgabe, war es doch in mittelbyzantinischer Zeit aufgrund der Bildthemen nur selten erforderlich, nackte Körper wiederzugeben.

Zu diesen Darstellungsmodi einer vordergründig erzählenden, „malerischen" Bildstruktur treten in der Tafel der Vierzig Märtyrer bewußt arrangierte und in Szene gesetzte Bildbestandteile: etwa die symmetrische Komposition des Thronenden, die den Bereich des oberen Bildfeldes als überirdische Sphäre reklamiert, aber auch subtile Details in der Anordnung der Soldaten, die sich nur auf den ersten Blick als lebendig-ungeordnet stehende Gruppe ausweist. Bei näherer Betrachtung wird auch hier ein bewußt komponiertes Bildgefüge erkennbar: Durch den mittig in vorderster Reihe geschilderten Soldaten, der, allein frontal zum Betrachter ausgerichtet, mit beiden Beinen fest und aufrecht steht, sowie durch den gleichfalls frontal aus dem Bild herausblickenden Soldaten zwei Reihen über ihm wird eine vertikale Achse erzeugt, die den Blick und die Aufmerksamkeit nach oben, zum himmlischen Herrscher und Retter, führt. Für den zeitgenössischen Bildbetrachter materialisierte sich in diesem Bild die Hoffnung auf Fürbitte durch die letztendlich siegreichen Märtyrer und die Präsenz des Erlösung verheißenden Pantokrators. GB



10

Mitteltafel eines Triptychons: Einzug Christi in Jerusalem

Elfenbeinrelief, rechtes Drittel des Baldachins abgebrochen, H. 18,4 cm, B. 14,7 cm
Konstantinopel, 10. Jahrhundert
Erworben 1889 aus der Sammlung Sir Andrews Fountaine, Geschenk
MSB, Inv.Nr. 1590

Ausst.Kat. Hildesheim 1998, Nr. 34 (Gudrun Bühl). – Ausst. Kat. New York 1997, Nr. 99 (Charles T. Little). – Connor 1998, S. 21. – Cutler 1994, S. 39/40, 112, 124. – Goldschmidt/Weitzmann 1934, Nr. 3. – Kat. Berlin 1992, Nr. 126 (Hans-Georg Severin). – Mouriki 1970/1972, S. 53–66.

Die Elfenbeinarbeit war als Mitteltafel eines Triptychons eine selbständige Ikone, von deren ehemaliger Ausstattung mit seitlichen Flügeln nur mehr die Bohrungen am Rand unten und oben zeugen. Hier waren horizontale Leisten auf den Rahmen montiert, in welche die Flügel eingezapft werden konnten.

Die Darstellung des Einzuges Christi in Jerusalem wirkt auf den ersten Blick wie das zufällige Standbild einer Bühnenaufführung. Die künstlerisch höchst aufwendige rahmende Architektur der durchbrochen gearbeiteten Säulen und des netzartig gestalteten Baldachins erzielen eine Art Schaukasten-Effekt. Von rechts ziehen Männer, Frauen und Kinder mit Zweigen in den Händen aus der Stadt heraus, von links kommt eine Gruppe von Aposteln herbei. Ihnen voraus reitet Christus, dessen Gestalt von der völlig planen und ruhigen Fläche des steil aufragenden Berges hinterfangen und damit effektvoll freigestellt wird. Zu seinen Füßen breiten Kinder Gewänder aus, während ein Knabe am Boden sitzt und bekümmert auf seinen zu sich herangezogenen Fuß blickt. Die Figur ist ein Zitat des in der pagan-römischen Antike bekannten Statuentypus des spinario, des Dornausziehers, und wird sowohl als Symbol eines antiken Idols, über das Christus triumphierend hinwegreitet, als auch als Sinnbild für die Unschuld der Kinder gedeutet, die beim Einzug den wahren Herrn erkannten, während ihre Eltern diesen ans Kreuz brachten (Mouriki 1970/1972).

Kulissenhaft sind diverse Landschaftsangaben in geringer Reliefhöhe im Hintergrund sowie die Stadtansicht in der rechten Bildhälfte und der in großen Teilen à jour gearbeitete, d.h. vom Reliefgrund sich frei abhebende Baum zwischen den Figuren plaziert. Diese Staffage bewirkt eine stilisierte, aber durchaus überzeugende Tiefe. Den entscheidenden Anteil an der räumlichen Illusion haben jedoch die wie freiplastisch gearbeitet wirkenden Figuren vor allem in der Bildmitte. Die Gestalt Christi ist entlang ihres Konturs schräg zum Reliefgrund hin zurückgearbeitet, die Vorderläufe des Esels sind teilweise tatsächlich vom Grund gelöst. Dagegen bleiben die zwei prozessionsartigen Menschenzüge, die sich von den Seiten in die Bildmitte bewegen, stärker der höchsten Reliefschicht verhaftet und sind durch andersartige gestalterische Mittel, durch Staffelung und Überschneidung, räumlich umgesetzt.

Das Motiv des einziehenden Christus war bereits in der frühchristlichen Kunst weit verbreitet und vermutlich auf der Grundlage des adventus Augusti, der in der Antike üblichen zeremoniellen Einholung hochgestellter Persönlichkeiten, entstanden. Eine derartig detailfreudige Inszenierung und figurenreiche Ausstattung des Ereignisses, wie es die Berliner Tafel vorführt, treffen wir in den Bildzeugnissen der Spätantike nicht an. Zugleich nimmt der narrative im Vergleich zum triumphalen Charakter unserer Tafel eine in der Bedeutung eher sekundäre Stellung ein. Dem Einzug Christi eignet nicht nur eine große Erzählfreudigkeit, hinter der Konzeption der einzelnen Details steht zugleich eine sehr bedachte, auf künstlerische Effekte hin konzipierte Regie. GB

11
Ikone: Einführung Marias in den Tempel

Elfenbeinrelief, der Engel am Rand oben abgebrochen,
H. 15 cm, B. 13,2 cm
Konstantinopel, 10. Jahrhundert
Erworben 1900 aus der Sammlung Desmottes
MSB, Inv.Nr. 2551

Ausst.Kat. Hildesheim 1998, S. 107/108, Nr. 54 (Gudrun Bühl). – Cutler 1994, S. 229. – Goldschmidt/Weitzmann 1934, Nr. 11. – Kat. Berlin 1992, Nr. 130 (Hans-Georg Severin).

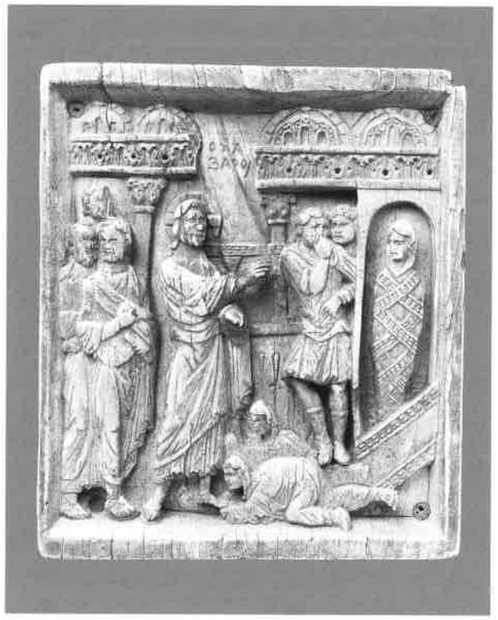
Das Protevangelium des Jacobus, eine apokryphe Schrift aus dem zweiten Jahrhundert, berichtet detailliert von der Geburt und Erziehung der Maria, doch ist uns aus der Zeit vor dem Bilderstreit kein marianischer Zyklus bekannt, der diesen Text reflektiert. Ausführliche Schilderungen des Marienlebens treten erst seit mittelbyzantinischer Zeit auf.
Auf der Elfenbeintafel begrüßt der Hohepriester die kleine Maria, die von einer Gruppe größerer Kinder mit Fackeln begleitet wird. Unmittelbar hinter der dicht gereihten Schar von Mädchen und Jungen stehen am linken Bildrand die Eltern einander zugewandt und offenbar im Gespräch vertieft, „mit Lob und Preis für Gott, den Allmächtigen, darum, daß sich das Kind nicht rückwärts gewandt hatte zu ihnen." (Protev. Jac. 8, 1). Simultan zu diesem Ereignis wird in der darüberliegenden Bildebene das wunderbare Tempeldasein veranschaulicht. In der Säulenarchitektur, die hinter dem Hohepriester aufragt und die weniger ein realistisches Gebäude als ein phantastisches Architekturkürzel darstellt, wird Maria von einem herbeischwebenden Engel mit himmlischer Speise versorgt. Der in großen Teilen à jour, d.h. völlig vom Reliefgrund gelöst, gearbeitete Engel ist bis auf die Ansätze der Füße und Flügel am oberen Rand abgebrochen. Die links im Reliefgrund eingetiefte griechische Beischrift lautet übersetzt „Das Allerheiligste". Die Beschädigung und die an vielen Stellen abgeriebene Oberfläche der Elfenbeinarbeit sind ein beredtes Zeugnis für die Verehrung der Ikone durch Berührung und Küsse der Gläubigen. Offen bleibt, in welchem Kontext die Ikone stand, ob sie mit weiteren Bildern einem Marienzyklus angehörte oder als einzelnes Andachtsbild verwendet wurde. Da der Rand keine Bohrungen aufweist, kann jedenfalls der Gebrauch als Mitteltafel eines Triptychons ausgeschlossen werden.
Die charakteristischen Stilmerkmale, wie klaffende Faltenfurchen mit drahtartigen Stegen und die eigenartige Formulierung der rundlichen Gesichter mit fein gebohrten Augen-, Nasen- und Mundwinkellöchern, sind trotz der Abreibungen unverkennbar. Wir finden sie gleichartig auf der Ikone der Fußwaschung Christi (vgl. Kat. Nr. 14), weshalb an eine Herstellung der beiden Ikonen durch ein und denselben Schnitzer zu denken ist. GB

12
Mitteltafel eines Triptychons: Deesis

Elfenbeinrelief, H. 13,7 cm, B. 10,3 cm
Konstantinopel, 10. Jahrhundert
Erworben 1887 aus der Sammlung Trotti-Trivulzi
MSB, Inv.Nr. 576

Ausst.Kat. Hildesheim 1998, S. 91/92, Nr. 29 (Gudrun Bühl). – Goldschmidt/Weitzmann 1934, Nr. 7. – Kat. Berlin 1992, Nr. 131 (Hans-Georg Severin).

Spiralig kannelierte Säulen tragen einen durchbrochen gearbeiteten Baldachin, der durch eine blütenartige Bekrönung am Zenit der Kuppelschale mit dem Rand der Tafel in Verbindung steht. Diese spezifische Art der Rahmung begegnet in der Elfenbeinschnitzkunst der mittelbyzantinischen Zeit wiederholt (vgl. Kat.Nr. 10) und gibt den unterschiedlichsten Bildthemen eine schnitztechnisch auf höchster Stufe, d.h. unter größtem Arbeitsaufwand ausgeführte Einfassung. Dieses Motiv, das inhaltlich keinen unmittelbaren Bezug zur darunter befindlichen Darstellung aufweist, führt die antike Tradition des ideell überhöhenden Bogens fort, der als Hoheitsformel in der repräsentativen Hofkunst verbreitet war (vgl. Kat.Nr. 1).
Unter dem Baldachin stehen dicht an den Säulen Johannes der Täufer und Maria, die mit erhoben zur Mitte geführten Armen den Gottessohn und Weltenrichter flankieren. Christus, auf einem Suppedaneum stehend, ist frontal zum Betrachter gewandt, die Rechte im Rede- oder Segensgestus erhoben, während er in der Linken einen mit Gemmen geschmückten Codex hält. Zwischen den großen Nimben der Figuren sind deren Namenskürzel in den Reliefgrund eingetieft.
In der Komposition folgt die Darstellung den spätantiken Repräsentationsbildern, die mit wirksamen Gestaltungsmitteln – Frontalität der Hauptperson, symmetrischer Bildaufbau und Rahmung durch Assistenzfiguren – ein hohes Maß an Eindrücklichkeit erreichen. Im Vergleich zu den Fürbittenden erscheint die Christusfigur, die unüberschnitten vor dem Grund steht, weiter in den Vordergrund gerückt und wird zudem durch das Suppedaneum unter den Füßen optisch erhöht. Maria und Johannes dient dagegen nur eine geringfügig erhaben gearbeitete Bodenlinie als Standfläche, wobei die Füße gewissermaßen in der Luft zu stehen kommen.
Der linke, ehemals zur Berliner Tafel zugehörige Flügel mit dem Heiligen Alexios wird im Museo di Castelvecchio (Verona) aufbewahrt. Der andere Flügel wird entsprechend einen Heiligen gezeigt haben, so daß im ursprünglichen Zustand zwei Heilige die Berliner Tafel rahmten.
Seit dem 10. Jahrhundert gehört die oftmals mit dem griechischen Wort Deesis (Fürbitte) beschriftete Darstellung zu den bevorzugten Themen der Kunst in Byzanz. Maria und Johannes der Täufer sind der Christusfigur nicht nur in ihrer Funktion als erste Zeugen seiner Göttlichkeit zur Seite gestellt, es kommt ihnen auch eine wichtige interzessorische Aufgabe zu: Der Betrachter wird mit dem aus dem Bilde herausschauenden Christus konfrontiert, während die Fürbittenden die Gebete des vor dem Andachtsbild Stehenden aufnehmen und weiterleiten. GB



13
Ikone: Auferweckung des Lazarus

Elfenbeinrelief, grün gefärbt, H. 10,5 cm, B. 8,8 cm
Konstantinopel, 10. Jahrhundert
Kunstkammer
MSB, Inv.Nr. 578

Ausst.Kat. Hildesheim 1998, S. 96/97, Nr. 39 (Gudrun Bühl). – Ausst.Kat. New York 1997, Nr. 94 (Charles T. Little). – Cutler 1994, S. 230. – Goldschmidt/Weitzmann 1934, Nr. 14. – Kat. Berlin 1992, Nr. 123 (Hans-Georg Severin). – Weitzmann 1972, S. 43–48.

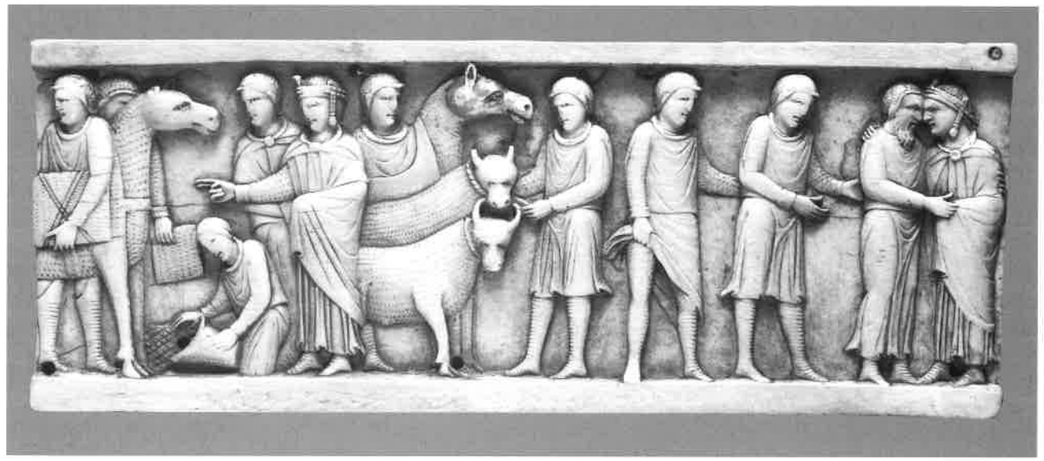
Die Elfenbein-Ikone zeigt das Wunder der Lazarus-Auferweckung in figurenreicher Inszenierung vor einer detailliert geschilderten Architekturkulisse. Die zu Füßen Christi knienden, flehenden Frauen, die männliche Person in kurzer Tunika, die am Grabbau stehend zum Schutz vor dem Verwesungsgeruch ein Tuch zur Nase führt, und die vom linken Bildrand herbeischreitenden Apostel geben dem Bild dynamische und auch genrehafte Züge. Durch kompositionelle Kunstgriffe wird die zentrale Gestalt des wundertätigen Christus herausgehoben: Sein Körper ist entlang des gesamten linken Konturs unüberschnitten vor den Reliefgrund gestellt, die weit nach vorn geführten, gleichfalls tief unterschnitten gearbeiteten Arme bewirken einen nahezu freiplastischen Effekt. Die Bewegungsrichtung der drei Apostel hinter ihm führt einerseits auf das Zentrum des Bildes zu, doch bleibt die Gruppe andererseits durch die Kopfwendung des voranschreitenden Jüngers und die enge Staffelung der Figuren in sich geschlossen. Die phantastische Kuppel-Architrav-Architektur weist dem Geschehen einen Ort außerhalb der Stadt zu und ist zugleich als architektonische Hoheitsformel ein bedeutungsvolles Versatzstück. Die griechische Inschrift „Lazaros" ist zwischen den Gebälkteilen in den Reliefgrund eingetieft.
Nach ihren Maßen sowie der technischen und stilistischen Bearbeitung zeigt die Tafel weitreichende Übereinstimmungen mit zwei in Washington (Dumbarton Oaks Collection) und Houston (The Museum of Fine Arts) befindlichen Ikonen aus Elfenbein. Deren Darstellungen – der ungläubige Thomas und der Marientod – gehören, wie das Berliner Relief, dem Themenkreis des byzantinischen Festbildzyklus an. Der Vorschlag, alle drei Tafeln als Bestandteile einer großen Ikone zu rekonstruieren (Weitzmann 1972), die die zwölf wichtigsten Feiertage des orthodoxen Kirchenjahres zeigte, ist naheliegend. Zwar ist eine solche komplette Bilderwand en miniature aus dem 10. Jahrhundert nicht erhalten, doch weisen gemalte Ikonen mit Festbildzyklen aus den darauffolgenden Jahrhunderten auf ihre Existenz auch schon in früherer Zeit hin. GB

14
Ikone: Fußwaschung Christi

Elfenbeinrelief, Kopf Christi im 19. Jahrhundert ergänzt, Farbreste, H. 16 cm, B. 13,7 cm
Konstantinopel, 10. Jahrhundert
Erworben 1893 aus der Sammlung Spitzer, Geschenk M. Heckschers
MSB, Inv.Nr. 2108

Ausst.Kat. Hildesheim 1998, S. 101, Nr. 41 (Gudrun Bühl). – Cutler 1994, S. 79–80, 188, 189 und passim. – Goldschmidt/Weitzmann 1934, Nr. 13. – Kat. Berlin 1992, Nr. 125 (Hans-Georg Severin).

Vor einer mit überhängenden Tüchern kunstvoll drapierten Architektur spielt sich das von Johannes (13, 4–12) überlieferte Geschehen der Fußwaschung ab. Am linken Bildrand steht Christus über ein Wasserbecken gebeugt und trocknet die Füße Petri mit dem Tuch, das er umgebunden hat. Petrus führt seinen rechten Arm zum Kopf, womit seine Worte „Herr, dann nicht nur meine Füße, sondern auch die Hände und das Haupt" (Johannes 13, 9) treffend umgesetzt sind. Die Apostel stehen in erwartender Haltung hinter einer Bank, zwei Jünger im Vordergrund sind dabei, ihre Sandalen zu lösen. Über einem Untergewand, der Tunika, tragen sie einen weiten Mantel, das Pallium. Die Gewänder der Figuren sind von charakteristischen, wie eingeschnitten wirkenden, leicht aufklaffenden Faltenfurchen durchzogen. Es entbehrt nicht einer gewissen Widersprüchlichkeit, wenn die Qualität der Stoffe einerseits im Bereich der Saumfalten als relativ voluminös geschildert wird, andererseits aber die Kleidung als hauchdünne Textur erscheint, so etwa bei dem Apostel am rechten Rand, dessen Körper sich in anatomischer Deutlichkeit – wenn auch perspektivisch nicht korrekt – unter den Gewändern abzeichnet.
Die mittig über der Architektur vertiefte griechische Inschrift „Das Wasserbecken" ist im Unterschied zu der Beischrift „ICXC", dem Namenskürzel für Jesus Christus über seinem Haupt, ursprünglich. Die achsensymmetrische Anlage der Architektur im Hintergrund verleiht dem Bild eine konstruierte, bühnenartige Wirkung. Kontrastreich ist die im Relief tief hinterschnittene Figur Christi von den dicht gedrängten, durch zahlreiche Überschneidungen nur scheinbar in die Tiefe gestaffelten Jüngern abgesetzt.
Die Elfenbeinarbeit weist eine große stilistische Nähe zu der Tafel mit der Darstellung der Einführung Marias in den Tempel auf (Kat.Nr. 11), weshalb bereits Weitzmann vorschlug, die Arbeiten einer Werkstatt bzw. sogar demselben Schnitzer zuzuweisen. GB



15
Fragmente der Langseiten eines Kastens mit Szenen aus der Josephsgeschichte

Elfenbeinreliefs, H. 7,5 cm, B. 20,5 und 21 cm
Konstantinopel, 12. Jahrhundert
Erworben 1854
MSB, Inv.Nr. 568, 569

Goldschmidt/Weitzmann 1930, Nr. 94/95. – Kat. Berlin 1992, Nr. 134 (Hans-Georg Severin). – Volbach 1923, S. 15, Taf. 13.

Das Querformat dieser zwei Tafeln gibt den Hinweis auf ihre ehemalige Verwendung und ihre Anbringung an den Außenseiten eines Kastens. Zwei weitere Platten, die heute in London (Victoria and Albert Museum) aufbewahrt sind, können als ehemals dem Deckel zugehörig rekonstruiert werden.
Die eine Tafel in Berlin zeigt Jakob, der, auf einem hohen gedrechseltem Sessel sitzend, seinen Sohn Joseph nach Sichem schickt (1. Mose 37, 12–24). Ein Engel begleitet ihn. Ohne größeren Zwischenraum schließt sich eine Gruppe an, die zwei aufeinander folgende Ereignisse in einer Szene wiedergibt: Joseph wird von seinen Brüdern in einem Brunnen verborgen und, unmittelbar folgend, aus diesem Versteck gezogen und an die ismaelitischen Händler verkauft (vgl. Kat.Nr. 2). Durch die Geste des Handauflegens wird das Einverständnis über den Kaufpreis ausgedrückt, die geschlossene Hand reicht aus dem Hintergrund die vereinbarte Summe; sie gehört zu dem Bärtigen, der durch seine Kopfwendung in die Richtung des weiteren Geschehens weist. Es folgt der Abzug Josephs, der auf einem Kamel sitzend von einem der Kaufleute fortgeführt wird.
Die zweite Tafel zeigt zunächst eine nur unvollständig erhalten gebliebene Darstellung: Joseph, der in herrschaftlicher Gewandung und aufwendigem Kopfputz mit ausgestrecktem rechten Arm weisend im Vordergrund steht, läßt Getreidesäcke füllen, die auf bereitstehende Kamele und Ochsen verladen werden. Nach rechts schließt sich unmittelbar die Szene des Wiedersehens mit seinem Vater Jakob an.
Die Figuren füllen die gesamte Höhe des Frieses und zeichnen sich durch eine relativ stereotype, aufrechte Körperhaltung und Gewandung aus. Die rhythmische Reihung der Gestalten, die gleichförmig wiederkehrenden geriefelten Stiefel, die perückenartigen Haarkappen sowie die flatternden Tunikasäume geben der Schnitzarbeit eine recht blockhafte Wirkung.
Für die zahlreich erhaltenen Kästen mit z.T. christlichen Themen scheint eine Verwendung als Reliquiar oder auch für die Aufbewahrung liturgischer Geräte möglich. GB

Elfenbeinkunst im frühen und hohen Mittelalter

Regine Marth

„Und der König machte einen großen Stuhl von Elfenbein und überzog ihn mit dem edelsten Golde" (1. Könige 10, 18); „Sein Leib ist wie reines Elfenbein, mit Saphiren geschmückt" (Hohelied 5, 14); „Dein Hals ist wie ein elfenbeinerner Turm" (Hohelied, 7, 5) – zweifellos würden sich noch weitere Belege für die Erwähnung von Elfenbein in der Bibel finden lassen. Aber bereits diese drei Textstellen zeigen, daß Elfenbein, genannt in einem Atemzug mit Edelsteinen und dem kostbarsten Metall, einerseits zum Schmuck von herrscherlichen Gebrauchsgegenständen, hier dem Thron Salomonis, verwendet wurde, andererseits den Vergleich mit dem menschlichen Körper durch Farbe, Textur und Oberfläche herausforderte. Diese Textstellen des Alten Testaments werden durch Elfenbeinwerke aus prähistorischer Zeit und später aus Ägypten und dem Nahen Osten, deren früheste aus dem jüngeren Paläolithikum stammen (22.–18. Jahrtausend v.Chr.), bestätigt: Elfenbein gehört zu den ältesten Werkstoffen, die Menschen für Kultgegenstände oder auch für profane Objekte bearbeitet haben.

Das Material Elfenbein ist als Werkstoff insbesondere für sakrale Aufgaben im frühen und hohen Mittelalter hochbegehrt. Die Stoßzähne stammten wahrscheinlich sowohl vom indischen wie vom afrikanischen Elefanten und hatten einen langen Weg nach Europa hinter sich, bevor sie ein mittelalterlicher Schnitzer bearbeiten konnte. Über konkrete Handelswege in der frühmittelalterlichen Zeit ist wenig bekannt. Übereinstimmend wird angenommen, daß der Handel durch das Vordringen der Araber im 7. und 8. Jahrhundert bis weit auf die spanische Halbinsel erschwert wurde, was offenbar zu einem gewissen Mangel noch in karolingischer Zeit führte. So haben sich eine ganze Reihe von Elfenbeintafeln erhalten, die im 9. und 10. Jahrhundert auf ihren Rückseiten neu bearbeitet wurden, die ursprüngliche Vorderseite wurde abgearbeitet. Als Beispiel sei das sog. Harrachsche Diptychon genannt (Köln, Schnütgen Museum, vgl. Ausst.Kat. Nürnberg 1993, Nr. 64). Erstaunlicherweise ist dieser Mangel in Byzanz nicht nachweisbar, hier wurde Elfenbein auch für Gegenstände des gehobenen täglichen Bedarfs verwendet, wenngleich es Statussymbol blieb (Cutler 1985, S. 51–54). Wie neuere Forschungen zeigen konnten, läßt sich seit dem 10. Jahrhundert ein fester Handelsweg von Afrika nach Europa nachweisen (Peter Barnet, in: Ausst.Kat. Detroit 1997, S. 3/4). Ausgehend von verschiedenen Häfen an der Ostküste Afrikas wurden die Stoßzähne durch das Rote Meer über Alexandria nach Südeuropa verschifft. Diese Handelsroute bestand offenbar bis ins 16. Jahrhundert. Von Afrika aus gab es auch Handelswege nach Indien, jedoch kann der Frage, ob vorwiegend afrikanisches oder indisches Elfenbein verwendet wurde, hier nicht nachgegangen werden.

Man muß davon ausgehen, daß schon frühzeitig neben dem kostbaren und teuren Elfenbein auch andere tierische Materialien bearbeitet wurden, vor allem wohl Zähne bzw. Hauer von großen Meerestieren wie Pottwal und Walroß. Dies läßt sich insbesondere in Skandinavien und England nachweisen (vgl. z.B.: sog. Gunhildkreuz in Kopenhagen, Langberg 1982; sog. Runenkästchen in Braunschweig, zuletzt Marth 1998, hier Abb. 1; ein Kruzifixus und zwei Täfelchen in London, Williamson 1986, S. 96–99; sog. Lewis Chessmen in London, Stratford 1997). Auch diese Materialien werden aber im allgemeinen als Elfenbein bezeichnet. Daneben war auch Knochenmaterial ein häufig verwendeter Werkstoff. In unserer Ausstellung zeigt dies ein Buchkasten (Kat.Nr. 27), der wahrscheinlich aus Walroßknochen gefertigt wurde. In Köln gab es eine Tradition für die Verarbeitung von Elfenbein verwandten Materialien: Aus dem 12. Jahrhundert haben sich sowohl zahlreiche Kästchen, die mit geschnitzten Knochenplatten geschmückt sind, erhalten, als auch Serien von Walroßzahntafeln, die Leben-Jesu-Szenen zeigen (vgl. Franz Niehoff, in: Ausst.Kat. Köln 1985, Bd. 2, S. 428–438,

Abb. 1: Sog. Runenkästchen, linke Schmalseite, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.Nr. MA 58

Nr. F 66-F 74; Ausst.Kat. Darmstadt 1997). Dieses Material, das nicht vom Elefanten stammte, wurde offenbar als durchaus gleichwertig mit echtem Elfenbein empfunden, wie es auch die bekannte Beschreibung der Elfenbeinbearbeitung durch Theophilus Presbyter nahelegt. In dem kurzen Abschnitt werden die Begriffe Knochen und Elfenbein (os und ebur) nebeneinander verwendet (Buch III, Kap. 93, vgl. Dodwell 1961, S. 166; Brigit Bänsch/Susanne Linscheid-Burdich, in: Ausst.Kat. Köln 1985, Bd. 1, S. 374). Die Bearbeitung des Elfenbeins geschieht in ähnlicher Weise wie die Holzbearbeitung, mit Messern, Sticheln, Hobeln etc. Danach wird das fertige Stück poliert, zum großen Teil wird man auch mit Bemalung rechnen müssen (vgl. Kat.Nr. 31). Die vermeintliche Erweichbarkeit des Stoßzahnes zur Herstellung von größeren Elfenbeintafeln ist ein Gerücht, welches aufgrund des Zeugnisses antiker Autoren, wie Plutarch, weit verbreitet war (Engemann 1987, bes. S. 183–186; Hartmann 1998, S. 26–28).

Elfenbeinwerke sind aus dem frühen und hohen Mittelalter, also der karolingischen, ottonischen und romanischen Zeit, außerordentlich zahlreich erhalten. Während Architektur, Holz- und Goldschmiedewerke, um nur einige Kunstgattungen zu nennen, durch Umbauten, Brände oder Diebstähle, auch durch Einschmelzen, häufig verloren gegangen sind, blieben Elfenbeinobjekte, die keinen wirklich materiellen Wert besitzen und nicht eingeschmolzen, nicht schnell in bare Münze verwandelt werden konnten, in großer Zahl bewahrt. Insbesondere das Kunstschaffen der karolingischen Zeit läßt sich fast ausschließlich über die Elfenbeinkunst und die Buchmalerei beurteilen.

In der Forschung wird die karolingische Elfenbeinkunst in der Regel mit der Buchmalerei der Epoche und mit Herrscher- bzw. Bischofsnamen verbunden, was ein Charakteristikum dieser Zeit beschreibt: Die Herstellung von Kunst fand im Umkreis hochstehender Persönlichkeiten aus Politik und Klerus statt, zum Gebrauch der Auftraggeber oder ihrer Umgebung oder als Geschenke. Ob diese Vorstellung wirklich das ganze Bild vermittelt oder doch zu einfach ist, worauf z.B. Danielle Gaborit-Chopin hinwies (1978, S. 46–49), bliebe zu klären. Wahrscheinlich ist auch in Orten, die nicht direkt mit einer potenten Persönlichkeit in Verbindung zu bringen sind, die aber vielleicht ein bedeutendes Kloster beherbergten, Kunstschaffen und also auch Elfenbeinkunst anzunehmen. Da eine neuere Zusammenstellung der karolingischen Elfenbeinkunst – wie überhaupt der mittelalterlichen Elfenbeinkunst bis um 1200 – fehlt und nur einige Schulen in letzter Zeit Inhalt von monographischen Abhandlungen geworden sind (vgl. Melzak 1983; Ribbert 1992; Surmann 1990), steht eine Beantwortung dieser Frage aus. Der jüngste Überblick über karolingische Elfenbeinkunst (Charles T. Little, 1996/1) geht jedenfalls von zwei hauptsächlichen Kunstströmungen aus, die sich vor allem mit den Namen Karls des Großen und seines Enkels Karls des Kahlen in Verbindung bringen lassen. Entsprechend geben die Lokalisierungen nicht immer einen Ort an, da die karolingischen Herrscher keine ortsfeste Hofhaltung ausübten. Einzig die Metzer Schule läßt sich über die Person Erzbischofs Drogo von Metz, eines Sohns Karls des Großen, mit diesem Ort in Verbindung bringen. Stilistisch ist für die karolingische Kunst allgemein auf Vorbilder in der römisch-antiken Kunst hingewiesen worden, was sich in Raumauffassung, Komposition, Ikonographie und Gewandstrukturen äußert; in Einzelfällen lassen sich die Wurzeln auch im Hellenismus nachweisen (vgl. Büchsel 1995/1996; Ribbert 1992).

Abb. 2: Drei Szenen aus dem Leben Jesu, Ausschnitt, Kat.Nr. 16

In unserer Ausstellung sind es zwei Werke, die in karolingischer Zeit entstanden, die Tafel mit den drei Szenen aus dem Leben Jesu und die Majestas Domini (Kat. Nr. 16, 17, Abb. 2). Aufgrund der Komposition und einiger Bilddetails ist letztgenannte in ihrer Authentizität allerdings nicht unumstritten, wurde aber bislang stets als ein vereinzelt stehender, wahrscheinlich später Ausläufer der Hofschule Karls des Großen gesehen und ins 9./10. Jahrhundert datiert. Auch Charles T. Little (1996/1, S. 810) beurteilt sie nicht als Fälschung, sondern meint zu dieser Tafel und einem ähnlich umstrittenen Stück: „Some ivories ... appear to be later manifestations of the Court school, and their disputed dating depends on whether they are survivals or revivals."; dem ist nichts hinzuzufügen.

Beide Tafeln bringen uns jedoch zu einem weiteren, noch nicht erwähnten Charakteristikum der mittelalterlichen Elfenbeinkunst: Sie diente fast ausschließlich sakralen Zwecken, zur Nutzung in Religion und Kult, zur Zierde des Gottesdienstes. Auch wenn nur vom Erhaltenen ausgegangen werden kann, scheint es doch so gewesen zu sein, daß der profanen Verwendung das kostbare Material entgegen stand. Die überwiegende Anzahl der erhaltenen Elfenbeine sind Tafeln zum Schmuck von Bucheinbänden. Insbesondere aus karolingischer Zeit haben sich nur wenige andere Gegenstände erhalten: Zu nennen ist z.B. der sog. Heribertkamm in Köln (Schnütgen-Museum, Ausst.Kat. Köln 1985, Nr. E 92), die sog. Kathedra Petri (Rom, St. Peter, Gaborit-Chopin 1978, Nr. 68), manche in der Liturgie genutzten Kästchen oder -fragmente, z.B. in Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum, zuletzt Ott 1998, Nr. 65).

Dieses Bild ändert sich in den folgenden zwei Jahrhunderten kaum, die Elfenbeinkunst bleibt an die Bedürfnisse der Kirche gebunden (vgl. Little 1996/2 und 1996/3). Allerdings läßt sich die ottonische Kunst nicht mehr so deutlich mit Herrschernamen in Verbindung bringen. Das Kunstschaffen wird unabhängiger von Hofwerkstätten und richtet sich im Verlauf des 11. und 12. Jahrhunderts in bestimmten Bereichen, z.B. der Bronzekunst, zunehmend nach der Nachfrage. Die Auftraggeber lassen sich in der Regel kaum vermuten, die Orte, an denen Elfenbeinwerke geschaffen worden sein könnten, häufig nur mit Hilfe von Indizien, wie alten Aufbewahrungsorten und manchen Parallelen vor allem in der Buchmalerei, erschließen (vgl. z.B. Kat.Nr. 27, 34, 35). Aber viele Werke stehen vereinzelt, und weisen in dieser Vereinzelung umso deutlicher auf die verlorenen Bindeglieder hin.

Stilistisch entwickelte die ottonische Kunst eine Tendenz zur Monumentalisierung und Verfestigung, was sich im Rahmen dieser Ausstellung besonders gut an der Verkündigungstafel (Kat.Nr. 21) ablesen läßt. In bedeutenden Klöstern, z.B. Reichenau, Echternach, Trier, auch Fulda, um nur einige zu nennen, wurden verschiedene Kunstgattungen, wie Buch- und Wandmalerei, Elfenbeinschnitzkunst, Goldschmiedekunst, offenbar über längere Zeit gepflegt – und das so gut, daß Herrscher Aufträge an solche Klosterwerkstätten vergaben. Im 10. Jahrhundert beauftragte Otto I. z.B. Mailänder Künstler mit der Anfertigung eines umfangreichen Zyklus von Elfenbeintafeln für die von ihm begründete Kathedrale in Magdeburg – diese Werkstatt war entweder in Mailand, wohl im Umkreis des Erzbischofssitzes, oder in Magdeburg selbst angesiedelt (Abb. 3); und, um nur zwei weitere Namen zu nennen, sowohl Otto III. als auch Heinrich II. ließen auf der Reichenau liturgische Handschriften anfertigen (vgl. Ausst.Kat. Hildesheim 1993, Nr. II-14; Ausst.Kat. München 1983, Nr. 17, 19; Ausst.Kat. München 1995/1). Auch manche Künstlerhandschrift ist nicht mehr nur vage an einem Werk auszumachen. Wenn auch kaum Namen überliefert sind – berühmte Ausnahme ist der urkundlich bekannte St. Galler Mönch Tuotilo, von dessen Hand sich zwei Elfenbeine der Zeit um 900 in St. Gallen befinden (Gaborit-Chopin 1978, Nr. 72) –, lassen sich doch manche Künstler mit mehreren Objekten, manchmal sogar in einer Entwicklung, feststellen. Grundsätzlich ist allerdings Vorsicht bei dieser Annahme geboten, da angesichts der hohen Verlustrate mittelalterlicher Kunst die

Abb. 3: Traditio legis, Tafel der Magdeburger Elfenbeine, Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin PK, Ms. theol. lat. fol. 1, Einband

Wahrscheinlichkeit, daß von einem Künstler mehr als ein Werk erhalten blieb, sehr gering ist.

Wie dem auch sei, aus dem 10. und beginnenden 11. Jahrhundert haben sich in der Berliner Sammlung von zwei „Künstlerpersönlichkeiten" bzw. deren Umkreis Werke erhalten. Vom sog. Echternacher Meister, dessen Stil als unverwechselbar zu bezeichnen ist, sind es drei Tafeln, eine Majestas Domini sowie ein Diptychon, welches den die Gesetzestafeln empfangenden Moses mit dem ungläubigen Thomas zusammenstellt (Kat.Nr. 22, 23); eine weitere Tafel mit der Kreuzigung Christi von der gleichen Hand befindet sich in Nürnberg (Germanisches Nationalmuseum) als Buchdeckel auf einer Echternacher Handschrift, woher sich der Notname des Künstlers ableitet. Der Umkreis des sog. Gregormeisters, benannt nach einem Fragment des Registrum Gregorii in Trier und Chantilly, ist mit einer Darstellung der Darbringung Jesu im Tempel vertreten (Kat.Nr. 19). Die Charakteristika des Gregormeisters haben nicht die Offensichtlichkeit des Echternacher Meisters mit seinen eckig und ausdrucksvoll gebildeten Gesichtern und Gesten, sondern finden sich in einer durchaus bildhauerischen Raum- und Körperauffassung. Nicht von ungefähr ist dem Gregormeister auch das aus

Abb. 4: Buchkasten, Rückseite, Kat.Nr. 27

dem hohen Mittelalter einzig erhaltene dreidimensionale Elfenbeinbildwerk, die kleine Madonna in Mainz (Mittelrheinisches Landesmuseum, Ausst.Kat. Hildesheim 1993, Nr. IV-7) zugeschrieben worden.

Einzigartig in Format und Ikonographie hat sich ein großer Kasten aus Walroßknochen erhalten, der wahrscheinlich als Buchkasten diente (Kat.Nr. 27, Abb. 4–6). Am Beispiel dieses Kastens können wir Einblicke in Werkstattgepflogenheiten nehmen, da sich an ihm drei verschiedene Bearbeitungszustände erhalten haben. Eine ganze Reihe von Szenen ist nur angelegt, wobei jedoch der Hintergrund bereits weggeschnitten wurde; die zweite Bearbeitungsstufe bedeutete die grobe Kennzeichnung von Gewändern. Aber einzig der himmelfahrende Christus des Deckels ist voll ausgearbeitet und in großer Plastizität einer schalenartig gewölbten Mandorla eingeschrieben. Ob hier mehrere Künstler mitgearbeitet haben, die unterschiedliche Fertigkeiten besaßen, oder ob ein Künstler alles anlegte, dann aber nach Fertigstellung der Christusfigur des Deckels verhindert war – jede Erklärung für diesen Zustand muß spekulativ bleiben.

Aus dem 11. und beginnenden 12. Jahrhundert haben sich aus einer über längere Zeit tätigen Elfenbeinschnitzwerkstatt in Süditalien, Amalfi oder Salerno, 67 Elfenbeintafeln erhalten, von denen sich der überwie-

Abb. 5: Buchkasten, rechte Schmalseite, Kat.Nr. 27

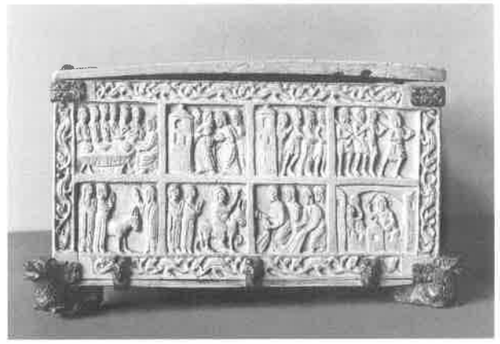


Abb. 6: Buchkasten, linke Schmalseite, Kat.Nr. 27

gende Teil noch in der Kathedrale in Salerno befindet. Sie alle stammen von einem einzigen großen Objekt. Ob es sich dabei um einen Thron, eine Tür oder ein Antependium gehandelt hat, wird nach wie vor diskutiert. Trotz dieser Ungewißheit hat sich als zusammenfassende Bezeichnung der Name Paliotto, was ein Altarantependium bezeichnen würde, durchgesetzt. Selbst für diese Tafeln, denen ein umfangreicher Auftrag zugrunde gelegen haben muß, ist kein Auftraggeber überliefert; die Entstehung der Tafeln wird so, mangels archivalischer Überlieferung, meistens mit der Weihe der Kathedrale in Salerno im Jahr 1084 in Zusammenhang gesehen. In den Berliner Sammlungen lassen sich allein sechs Werke mit dieser Werkstatt in Verbindung bringen, die vollzählig hier gezeigt werden können, darunter zwei Tafeln, die direkt vom Paliotto stammen, und das einzige hochmittelalterliche profane Stück unserer Ausstellung, eine Schachfigur (vgl. Kat.Nr. 28–33, Abb. 7). Besonders interessant ist eine zweiseitig bearbeitete Tafel, die auf der einen, wohl älteren Seite Genesisszenen, auf der anderen Seite eine Kreuzigung zeigt. Die Genesisseite ist nicht fertiggestellt. Die Gründe für diese zweiseitige Bearbeitung lassen sich auch hier nur vermuten. Da in dieser süditalienischen Werkstatt offenbar kein Mangel an Elfenbein bestand, schlägt sich sicherlich nicht das oben geschilderte karolingische Phänomen nieder. So können wohl nur plötzliche Planungsänderungen in der Werkstatt verantwortlich gewesen sein: Es gab offenbar keinen Grund, die Genesisseite fertigzustellen, und bevor man das kostbare Material wegwarf, wurde für eine zweite Darstellung die ehemalige Rückseite benutzt. Auf der Genesisseite sind im übrigen auch verschiedene Bearbeitungszustände zu erkennen, wie bei dem bereits genannten Buchkasten.

Zwei Tafeln mit den beiden Hauptthemen der christlichen Kunst, der Verkündigung an Maria und der Kreuzigung Christi (Kat.Nr. 34, 35), beschließen in unserer Ausstellung das 12. Jahrhundert. Die Verkündigung,

Abb. 7: Königin eines Schachspiels, Rückseite, Kat.Nr. 33

eine wohl nordfranzösische Arbeit, ist reich ausgeschmückt und hoch dekorativ mit einer den Engel freudig begrüßenden Maria geschildert; die Kreuzigung, in Köln entstanden, ist dagegen verhalten, still und monumental. Diese beiden Elfenbeine zeigen fast exemplarisch das breite stilistische Spektrum, das sich seit der karolingischen Zeit entwickeln konnte. War diese noch geprägt von den aufeinander folgenden Hofschulen, kommt es in den folgenden Jahrhunderten in den aufblühenden Städten oder großen Klöstern zu einem reichen Kunstschaffen in unterschiedlicher Formensprache und Qualität.

Allgemeine Literatur:

Ausst.Kat. Frankfurt 1976. – Cutler 1985. – Gaborit-Chopin 1978. – Hartmann 1998. – Little 1996/1. – Little 1996/2. – Little 1996/3. – von Philippovich 1961. – Randall 1985.

Elfenbeinkunst im frühen und hohen Mittelalter

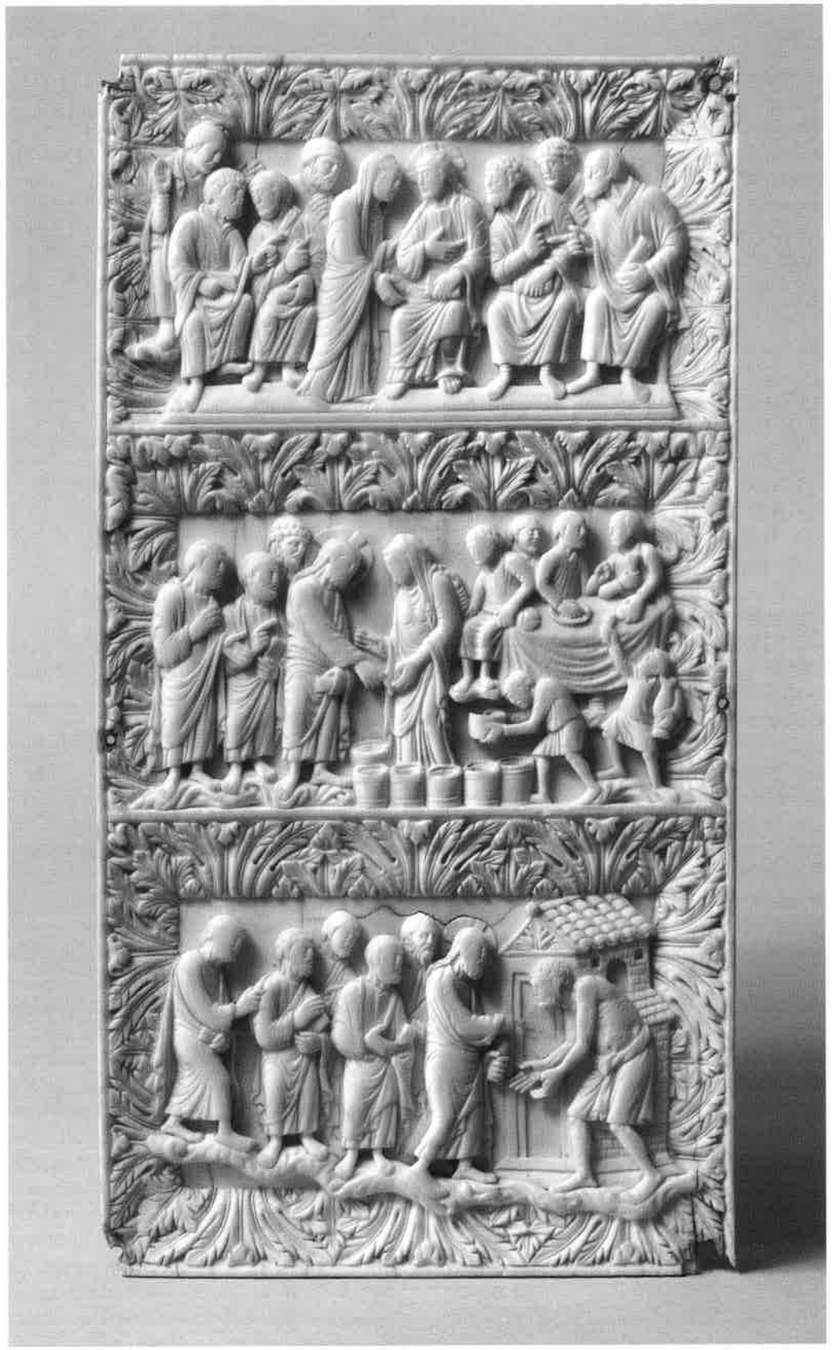
Kat.Nr. 16–35

16
Drei Szenen aus dem Leben Jesu

Elfenbeinrelief, Ausbrüche und Beschädigungen an den vier Ecken, Oberfläche berieben, rückseitig sind die Szenen in französischer Sprache mit Tinte bezeichnet, H. 22,4 cm, B. 11,8 cm
Metz (sog. Jüngere Metzer Schule), um 870
Erworben 1856 aus der Sammlung Wallerstein, Kunstkammer
SKS, Inv.Nr. 598

Bloch 1980, Nr. 9. – Büchsel 1995/1996, bes. S. 31–33, Abb. 17. – Gaborit-Chopin 1978, Nr. 65, S. 72, Abb. 67. – Goldschmidt 1914, Nr. 81. – Harbison 1984, bes. S. 465, Taf. 81. – Melzak 1983, Nr. 2, S. 40/41 und passim, Abb. 65. – Metz 1966, Nr. 187. – Ribbert 1992, S. 149, Abb. 104. – Volbach 1923, S. 20, Taf. 22.

Auf dieser Tafel, die offenbar, wie sich aus den Ausbrüchen in den vier Ecken ergibt, einst einen Buchdeckel schmückte, sind drei Begebenheiten aus dem Leben Jesu geschildert, umgeben von einer breiten, üppigen Akanthusranke. Christus ist in allen drei Feldern mit einem großen Kreuznimbus und Buch (1. Feld) oder Schriftrolle ausgezeichnet. Im obersten Feld ist der zwölfjährige Jesus im Tempel unter den Schriftgelehrten (nur bei Lukas 2, 41–51) in dem Moment wiedergegeben, in dem seine Mutter Maria zu ihm tritt, die ihn gesucht hat. Christus ist als erwachsener Mann, allerdings ohne Bart, dargestellt, er sitzt inmitten der Schriftgelehrten. Maria tritt von links heran, sie berührt ihren Sohn leicht am Arm. Mit dem Mann hinter Maria könnte Joseph gemeint sein oder einer der Gelehrten. Obwohl Christus und die Schriftgelehrten offenbar sitzen, sind sie genauso groß wie die stehende Maria.
Das mittlere Feld zeigt das Weinwunder zu Kana, das allein von Johannes (2, 1–11) berichtet wird: Bei einem Hochzeitsfest verwandelt Jesus das Wasser in sechs Steinkrügen in besten Wein, nachdem seine Mutter ihn darauf aufmerksam gemacht hat, daß der Weinvorrat zu Ende sei. In dem schmalen Bildfeld sind zwei Momente der Erzählung kombiniert. Im Vordergrund, in der Mitte und links, erscheinen Christus und Maria zusammen mit drei Aposteln zu Seiten von sechs großen Gefäßen, auf die Christus weist, und einem kleinen Diener, der aus einem weiteren Gefäß offenbar bereits von dem frischen Wein schöpft. Im Hintergrund rechts sehen wir einen Teil der Festgesellschaft an einem mit einem Tuch verhüllten Tisch.
Auf dem dritten Feld ist die Heilung des Aussätzigen wiedergegeben (Matthäus 8, 1–4; Markus 1, 40–45; Lukas 5, 12–14). Christus, begleitet von fünf Jüngern, nähert sich von links dem nur mit einem Schurz bekleideten, von Aussatz (Lepra) Befallenen. Die Krankheit ist eindringlich mit Punkten am ganzen Körper dargestellt. Der Kranke und Christus bilden eine eng aufeinander bezogene Zweiergruppe: Der Kranke streckt bittend, mit leicht gebeugtem Körper, beide Arme vor und Christus hat bereits die Rechte (abgebrochen) ausgestreckt, um ihn, wie in der Bibel berichtet, zu berühren und so von seinem Aussatz zu heilen. Christus und seine Jünger stehen auf einer abfallenden Bodenlinie, die hier auf die bei Matthäus berichtete, unmittelbar vorher von Christus auf einem Berg gehaltene sog. Bergpredigt anspielen kann (so schon Melzak 1983, S. 169).
Die Akanthusbordüre (vgl. allg. Ribbert 1992, S. 115–145; Buddensieg 1995) rahmt das untere Feld rundum, die beiden anderen Felder jedoch nur seitlich und oben; diese Anordnung verhindert ein Übergewicht der Rahmung, betont aber dennoch die Zusammengehörigkeit der Einzelszenen (Ribbert 1992, S. 149).
Das Bildprogramm dieser Platte scheint ungewöhnlich, laufen die Szenen doch nicht auf eine große, heilsgeschichtlich relevante Darstellung (Kreuzigung Christi etwa oder Himmelfahrt) zu. Der zwölfjährige Christus im Tempel (sicherlich nicht eine zur Hochzeit zu Kana gehörende erste Szene, wie sich vor allem an dem in der Tempel-Szene unbärtigen, sonst aber bärtigen Christus zeigt, gegen Büchsel 1995/1996, S. 33) gilt als Beispiel für die Lehrtätigkeit Christi (vgl. Kat.Nr. 1). Auf den erhaltenen karolingischen Elfenbeinen wird diese Begebenheit ausgesprochen selten dargestellt (Melzak 1983, S. 153/154). Das in mehreren Phasen simultan geschilderte Weinwunder zu Kana wird seit frühchristlicher Zeit in Verbindung mit der Eucharistie gesehen und erscheint häufig zusammen mit der Brotvermehrung (vgl. Kat.Nr. 27). Als erstes öffentliches Wunder hat es in ausführlichen Leben-Jesu-Zyklen einen festen Platz. Die Heilung des Aussätzigen belegt die Gottessohnschaft Christi, dem solche Macht zur Verwandlung gegeben ist; im übertragenen Sinn stehen die Krankenheilungen auch für die durch die Begegnung mit Jesus erfolgte komplette Veränderung und Erneuerung eines Menschen, die in der Folge ein neues Leben ermöglicht.
Das Berliner Elfenbein ist von herausragender Qualität. Differenziert und detailliert sind Blattwerk, Gesten und Blicke, Falten und Gewänder in das kostbare Material geschnitten. Räumliche Tiefe entsteht durch geschickte Körperdrehungen und Staffelung der Figuren. Die Platte gilt als ein Hauptwerk der sog. Jüngeren Metzer Schule, die im Gegensatz zu den Werken der Älteren Metzer Schule, im 2. Drittel des 9. Jahrhunderts entstanden, die Figuren mit geschlosseneren Umrissen, nicht mehr so lebhaft agierend zeigt. Die Gebärden sind verfestigt, ruhig, bestimmt. RM



17
Majestas Domini

Elfenbeinrelief, Reste von roter Farbe auf dem Hintergrund, seitlich Reste von Nagellöchern, dort beschnitten?, H. 19,6 cm, B. 13 cm
Ausläufer der Hofschule Karls des Großen (?), 9./10. Jahrhundert (?)
Erworben 1901 aus der Sammlung Odiot
SKS, Inv.Nr. 2629

Beutler 1964, S. 55–58, Abb. 19, 118. – Beutler 1985, bes. S. 63, Abb. 37. – Elbern 1962, Abb. 212. – Fillitz 1966, bes. S. 40, Abb. 19. – Goldschmidt 1914, Nr. 23. – Harbison 1984, bes. S. 457, Taf. 77,1. – Little 1996/1, bes. S. 810. – Metz 1966, Nr. 188. – Volbach 1923, S. 17, Taf. 20.

Christus als Weltenherrscher, jugendlich bartlos, thront frontal und übergroß auf dem als Lorbeerkranz gebildeteten Erdkreis. Eine als gekordeltes Band gestaltete Mandorla umgibt ihn. Zu seinen Seiten erscheinen zwei sechsflügelige Cherubim, die Büsten von Sol und Luna sowie zu seinen Füßen zwei Rosetten. Die Bildzwickel zeigen die vier Evangelistensymbole, Mensch, Stier, Löwe und Adler. Gerahmt wird die Platte von einem Akanthusfries.

Diese Platte ist in der Forschung überwiegend als ein spätes Werk der Hofschule Karls des Großen beurteilt worden. Allerdings wurde stets auf den eigenartigen Stil hingewiesen und deswegen ein gewisser zeitlicher Abstand zu den Hauptwerken der Hofschule, den Lorscher Buchdeckeln in London und Rom, angenommen (Fillitz 1966; Ausst.Kat. Frankfurt 1994, Nr. IV/25). So ist beispielsweise die starke Gewandfältelung zwar in Werken des 9. Jahrhunderts anzutreffen, allerdings nicht in dieser Schematisierung und Überwucherung der Figur und des von Christus gehaltenen Buches. Die Formulierung der Mandorla ist eigenartig (vgl. Kat.Nr. 23, 25). Unklar ist die Kleidung Christi wiedergegeben, mit den zwei losen Mantelenden über seinem rechten Oberschenkel und vor der linken Brust. Selten ist auch die Zuordnung der Buchrolle zum Evangelistensymbol des Matthäus, da sie in der Regel zum Johannes-Adler gehört, sowie die Tatsache, daß die Evangelistensymbole des Lukas und Markus (Stier und Löwe) noch eine eigene kleine Wolkenformation zum Stehen benötigen. Die Plazierung von Sonne und Mond in Hüfthöhe Christi und die in ihren Flügeln fest verharrenden Cherubim sind ohne Parallele. Merkwürdigerweise ist das Elfenbein an den Beifiguren der unteren Bildhälfte stark abgerieben, Gesicht und Knie Christi und auch die Flügel der Cherubim, die in gleicher Höhe gearbeitet sind, treten jedoch in absoluter Schärfe hervor. Auch der erstaunlich gute Zustand der freistehenden dünnen Beine von Löwe und Stier scheint ungewöhnlich. Dazu kommt eine merkwürdige Schnitztechnik, die die Beifiguren tief hinterschneidet, so daß sich dramatische Schatten bilden und die Figuren wie einzeln aufgeheftet wirken. Die Summe dieser Beobachtungen, die z.T. bereits in einer ungedruckten Habilitationsschrift von Ulrich Kuder vorgetragen wurden (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek), lassen starke Zweifel an der Authentizität dieser Elfenbeinplatte aufkommen.

Trotzdem kann z.Zt. keine endgültige Aussage über die Entstehungszeit getroffen werden. Einzelne Elemente oder Unstimmigkeiten lassen sich auch bei zweifelsfrei karolingischen und ottonischen Werken finden. Auch die Tatsache, daß keine wirklich enge Parallele erhalten geblieben ist, muß nicht gegen die Authentizität sprechen. Es ist zu hoffen, daß mit der weiteren Erforschung von Kunst und Fälschung im 19. Jahrhundert und einem größeren zeitlichen Abstand, der stilistische Eigentümlichkeiten des 19. Jahrhunderts klarer zu erkennen erlaubt, auch diese Tafel eine endgültige Einordnung erfahren wird. „Die Gegenwart kann über Original und Nachahmung getäuscht werden, einige Jahrzehnte genügen, um den Irrtum erkennen zu lassen." (Beissel 1909, S. 132). Bei diesem Elfenbein dauert es offenbar länger. RM

18
Pyxis

Elfenbein, gedrechselt, H. 7 cm, Durchmesser 5,8 cm
Oberitalien (Mailand?), Ende 10./Anfang 11. Jahrhundert (?)
Erworben 1974
SKS, Inv.Nr. 9/74
unveröffentlicht

Die aus einem einzigen Stück Elfenbein gedrechselte Dose hat einen leicht gebauchten Gefäßkörper und besitzt einen aufwendig profilierten Rand. Ein wohl ehemals zugehöriger Deckel fehlt heute. Auf der Außenwand trägt die Pyxis eine gravierte Inschrift: + OLEUM SANCTUM APUD S TRINITATIS URBE TRES VILLE (Heiliges Öl aus der Dreifaltigkeitskirche in der Stadt Tres Ville). Sie besagt, daß dieses Gefäß zur Aufbewahrung von Salböl diente. Bräunliche Verfärbungen des Dosenbodens und des unteren Teils an der inneren Dosenwandung könnten tatsächlich auf einen solchen Gebrauch zurückzuführen sein. Sehr trockene Lagerung über einen längeren Zeitraum führte später zu erheblichen Rißbildungen, die den Gefäßkörper umlaufen und ihn beinahe gespalten haben.

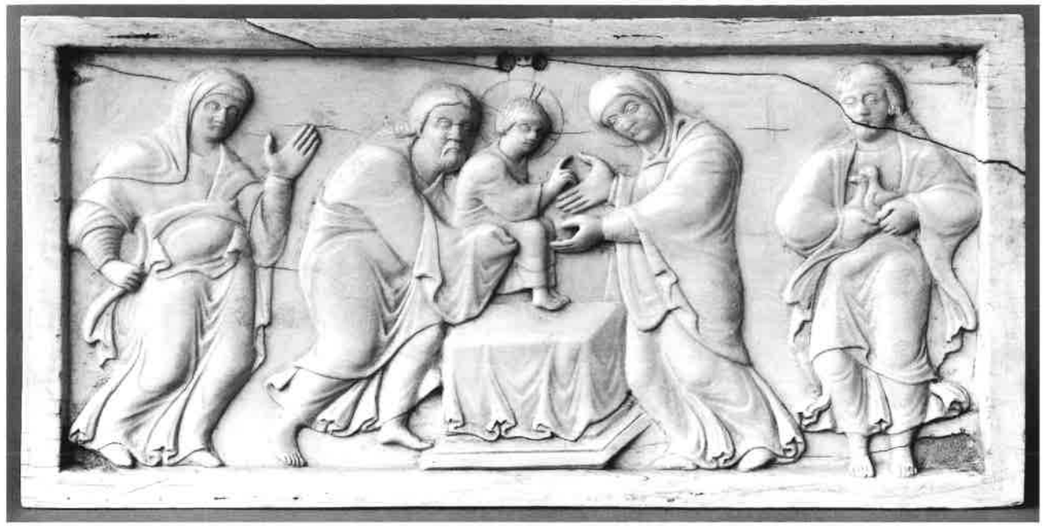
Mit dem inschriftlich genannten lateinischen Ortsnamen ist vielleicht die italienische Kleinstadt Treviglio bezeichnet, die auf halben Wege zwischen Mailand und Bergamo in der Lombardei liegt. Einordnung und Datierung dieser Pyxis sind wegen des fehlenden figürlichen und ornamentalen Schmucks dennoch nicht ganz einfach. Aus dem frühen und hohen Mittelalter haben sich nur wenige vergleichbare Gefäße erhalten. Allein die für die Inschrift auf der Elfenbeinpyxis verwendeten Buchstabenformen lassen sich grob in das 10. oder 11. Jahrhundert datieren, was für das Alter der Pyxis zunächst lediglich einen terminus ante quem ergibt. Auch eine frühere Entstehung ist durchaus möglich. Eine ähnlich sanft gebauchte, mit leicht geschweifter Wandung versehene Dose im British Museum in London besteht aus Silber und ist wahrscheinlich im 9. Jahrhundert entstanden; doch deren Außenwand ist vollständig mit Treibarbeiten geschmückt, und es fehlt ihr der reich profilierte obere Rand (Ausst.Kat. Paderborn 1999, Nr. XI–11). Eine andere Pyxis im Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst PK in Berlin soll in Ägypten im 7. oder 8. Jahrhundert entstanden sein. Sie besteht aus Elfenbein, zeigt ebenfalls eine verzierte Wandung und darüber hinaus einen profilierten Rand, doch ihr Charakter weicht wesentlich von der schlichten Pyxis aus Treviglio ab. In der 2. Hälfte des 10. und am Anfang des 11. Jahrhunderts gab es in Mailand bedeutende Werkstätten, die Elfenbein auf hohem technischen und künstlerischen Niveau verarbeiteten und sicher nicht nur Kunstwerke, sondern auch unterschiedlichste Gebrauchsgegenstände herstellten. Die sorgfältig gedrechselte und in ihren Profilierungen fachmännisch gefertigte Pyxis könnte in einer dieser Werkstätten entstanden sein. JF

19
Darbringung Jesu im Tempel

Elfenbeinrelief, H. 9 cm, B. 19 cm
Trier oder Mittelrhein, Ende 10./Anfang 11. Jahrhundert
Erworben 1903 aus der Sammlung der Grafen von Fürstenberg-Stammheim
SKS, Inv.Nr. 2848

Ausst.Kat. Hildesheim 1993, Nr. VI-84 (Rainer Kahsnitz). – Goldschmidt 1918, Nr. 41. – Metz 1966, Nr. 191. – Volbach 1923, S. 23, Taf. 27.

Die längsrechteckige Tafel stammt ursprünglich wohl von einem kastenförmigen Gegenstand. Bohrlöcher in den Ecken und der Mitte des oberen Randes lassen darauf schließen, daß sie einst auf einen hölzernen Grund genagelt war. Das Relief zeigt die Darbringung Jesu im Tempel (Lukas 2, 22–40) auf ungewöhnliche Weise. Maria und Joseph brachten nach jüdischem Gesetz, in Erinnerung an die Errettung der Erstgeburt in Ägypten (2. Mose 13, 2–15), ihren Sohn dem gottesfürchtigen Simeon in den Tempel von Jerusalem, um ihn Gott zu weihen. Simeon war vom Heiligen Geist geweissagt worden, er werde nicht sterben, ehe er nicht des Heilands ansichtig geworden sei. Diese Episode zählt zu den Szenen, in denen der Jesusknabe als Erlöser der Menschheit in Erscheinung tritt. Darauf zielt auch der Auftritt der Prophetin Hanna, die der symbolischen Opferung Christi im Tempel beiwohnte und danach den Erlöser verkündete.
Die Elfenbeintafel enthält schon alle Elemente der seit dem 10. Jahrhundert im Abendland geläufigen Darstellung: einen Altar in der Bildmitte sowie die Figuren Maria, Joseph, Simeon und Hanna. Joseph trägt den Preis für die Auslösung der Erstgeburt, die zwei Tauben, in seinen Händen (3. Mose 12, 8), während die Prophetin in ekstatischem Redegestus ihr Wissen kundzutun scheint. Im Gegensatz zu der überwiegenden Anzahl von Darstellungen befinden sich Maria und Joseph rechts vom Altar, Simeon und Hanna links, wofür es kaum ältere Beispiele gibt. Ebenso selten kommt es vor, daß der oft als Priester gekennzeichnete Simeon das Kind bereits empfangen hat, es nun Maria mit verhüllten Händen zurückreicht und der Knabe dabei seine Mutter segnet. Vereinzelte Szenen, die dieser ungewöhnlichen Darstellungsweise folgen, gibt es erst später wieder, in der Buchmalerei des 12. und frühen 13. Jahrhunderts. Die Themen Altar, Opfer und Erlösung sind neben der Form der Relieftafel Hinweise darauf, daß sie nicht nur die Seite eines kastenförmigen Reliquiars, sondern auch eines Tragaltars gewesen sein könnte.
Die Berliner Elfenbeintafel steht einem Relief im Kestner-Museum in Hannover stilistisch sehr nahe, das eine Figur des Heiligen Nazarius zeigt (Goldschmidt 1918,



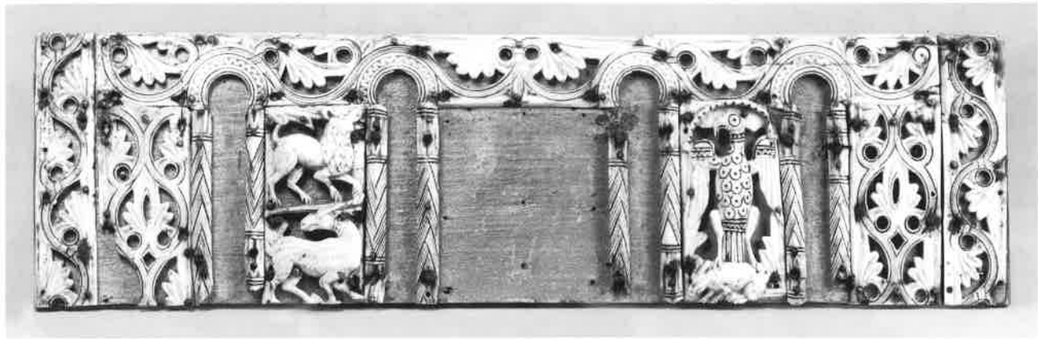
Nr. 39). Der recht teigige und breitflächige Faltenstil, der gedrungene Körperbau und die Technik der Gesichtsbildung, die die Figur des Nazarius auf der Tafel in Hannover prägen, sind auch im Berliner Relief anzutreffen. Dessen Figuren besitzen freilich durch die gleichsam tänzelnde Bewegtheit der Körper und das luftige Flattern der Gewänder einen etwas lebhafteren Charakter, der die künstlerischen Quellen dieses Stils eher offenlegt als das Nazariusrelief. Spätkarolingische Elfenbeine aus der 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts, die im Umkreis der Hofschule Karls des Kahlen entstanden sind (vgl. z.B. das sog. Servatiusreliquiar im Quedlinburger Domschatz, Ausst.Kat. Berlin 1992, Nr. 5), könnten etwa der stilgeschichtliche Ausgangspunkt für diese Art der Figurenbildung gewesen sein, ohne daß sie als unmittelbare Vorbilder gelten müßten.
Auf der Rückseite der Nazariustafel in Hannover befindet sich ein neuzeitlicher Vermerk darüber, daß sie ursprünglich zu einer Handschrift aus der Trierer Dombibliothek gehörte. In der Lebensbeschreibung des Heiligen spielt die Stadt Trier ebenfalls eine Rolle (Acta Sanctorum, Bd. 33, S. 527). Nazarius soll in der Zeit der diokletianischen Christenverfolgungen unter anderem in Trier das Evangelium verkündet haben. Deshalb ist sein Name in den dortigen Kalendarien der Stifte und Klöster anzutreffen. Darüber hinaus weisen beide Reliefs stilistische Verbindungen mit dem sog. Gregormeister auf, der an der Buchmalerei des berühmten Registrum Gregorii (heute in Chantilly und Trier) und des Codex Egberti (Trier) beteiligt war. So spricht einiges für eine Lokalisierung dieser Elfenbeinreliefs in Trier und für eine Datierung an das Ende des 10. oder den Anfang des 11. Jahrhunderts.
Freilich verehrte das mittelrheinische Benediktinerkloster Lorsch Nazarius sogar als Patron und war als Mittelpunkt der Verehrung des Heiligen bekannt. Dort hat es in der Nachfolge des Gregormeisters Buchmalerei gegeben, die stilistisch nicht weit von dem Relief mit der Darbringung entfernt ist; so kommt schließlich ebenso der Mittelrhein als Entstehungsort in Frage. JF

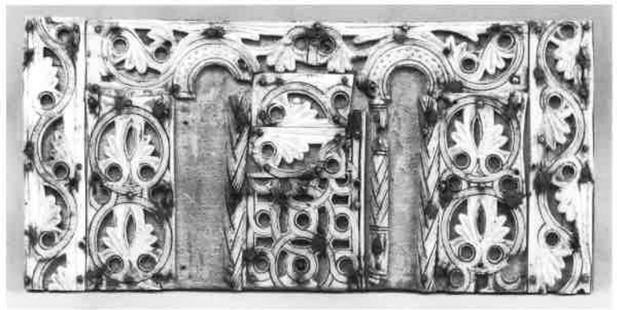
20
Vier Seitenfelder eines Kastens

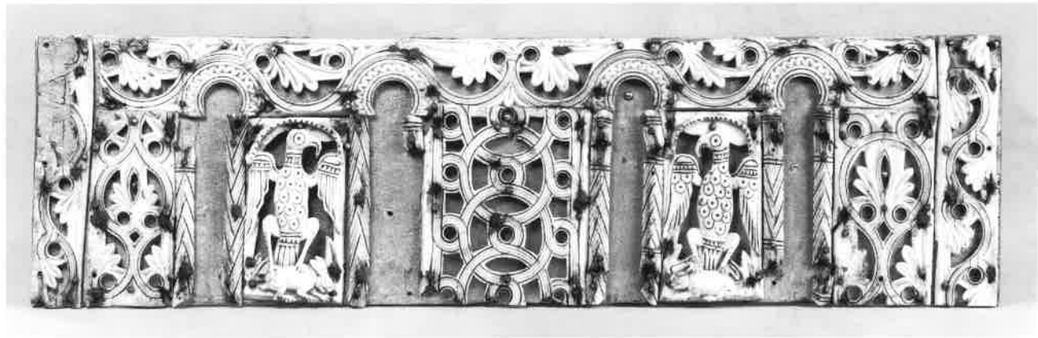
Knochenreliefs, Reste farbiger Fassung, vergoldete Holzunterlage, H. der Langseiten je 8,9 cm, B. je 32,5 cm, H. der Schmalseiten 8,9 cm und 7,7 cm, B. je 19,2 cm
Oberitalien, Anfang 11. Jahrhundert
Erworben 1891
SKS, Inv.Nr. 1987

Fillitz 1958. – Volbach 1923, S. 33/34, Taf. 40.

Die auf vergoldeten Holztafeln montierten, zu ornamentalen, architektonischen, geometrischen und figürlichen Schmuckmotiven ausgeschnittenen, geschnitzten und gravierten Täfelchen bestehen nicht aus Elfenbein, sondern aus Knochen. Sie gehörten wohl von Anfang an zu einem kastenförmigen Gegenstand, von dessen Art sich noch in vielen Sammlungen und Kirchenschätzen vergleichbare Beispiele erhalten haben. Sie wurden zu kirchlichen und profanen Zwecken gleichermaßen verwendet. Einige haben als Reliquiar gedient und enthalten heute noch Reliquien; andere sind bei Grabungen in Siedlungen aufgefunden worden und besaßen eine profane Zweckbestimmung. Auf Herkunft und Entstehungszeit dieser Kästen, die – nach Schmuckformen und -reichtum – in mehrere Gruppen geschieden werden können, vermag nur in wenigen Fällen durch äußere Hinweise geschlossen werden. Viele sind offensichtlich in arabischen Werkstätten Süditaliens und Siziliens zwischen dem späten 10. und dem frühen 12. Jahrhundert gefertigt worden und bieten rein arabische oder allenfalls Kombinationen aus überwiegend arabischen und wenigen byzantinischen Ornamentformen. Die Berliner Fragmente gehörten dagegen zu einer Reihe von Kästen, die wohl in Oberitalien, vielleicht in Venedig selbst oder in seiner Nähe, hergestellt wurden. Sie weisen besonders reichen Zierschmuck aus durchbrochenem Elfenbein oder Knochen auf, der stets auf vergleichbare Weise montiert wird: Auf einen Holzkern sind vergoldete Kupferplatten aufgelegt, die den Hintergund für die in der Regel wohl zusätzlich rot oder blau gefaßten Schnitzereien abgeben.
Die gegenwärtige Anbringung und Zusammensetzung der Einzelteile auf den Holztafeln ist nicht ursprünglich; zu wenig nehmen die Einzelteile in ihrer Zusammenfügung aufeinander Rücksicht. Die Ornamentformen stoßen oft recht unvermittelt aufeinander und sind ohne große Sorgfalt aneinandergefügt. Einige Teile sind für die Anbringung auf die Holztafeln nochmals beschnitten worden. Lang- und Schmalseiten sind durch enge Säulenstellungen gegliedert, die von hufeisenförmigen Bogen geschlossen werden. Dazwischen finden sich Platten mit verschiedenen ornamentalen und figürlichen Mustern, die sich in der Gattung dieser Gegenstände über lange Zeit gehalten haben. Aus der reinen Kreisform entwickelte geometrische Motive stehen neben solchen, die geometrische Formen wie Kreis und regelmäßige Wellenlinie mit Blattranken kombinieren. An figürlichen Motiven finden sich Hasen schlagende Adler (dreimal), Löwe und Hirsch. Heraldisch gebildete Adler- und Löwendarstellungen wie diese gibt es auch auf anderen Kästen und sie sind zudem von byzantinischen Seidenstoffen oder Adlerfibeln her bekannt (10./11. Jahrhundert); ganz ähnlich aussehende Hirsche kommen etwa auch an der Elfenbeinsitula im Aachener Domschatz vor (um 1000). Gleichartige ornamentale Motive und ein verwandter Dekorstil sind darüber hinaus auf liturgischen Gerätschaften und in der Kirchenausstattung im byzantinischen Einflußbereich Oberitaliens anzutreffen, so daß der Kasten, zu dem die Berliner Einzelteile ursprünglich gehörten, möglicherweise dort am Anfang des 11. Jahrhunderts entstanden ist. JF







21
Verkündigung an Maria

Elfenbeinrelief, von der Rückseite sichtbar zugenietete Befestigungslöcher im Rahmen, grüne Verfärbung im Rahmen links unten, H. 17 cm, B. 11,9 cm
Westdeutsch (Trier?), um 1000
Erworben 1841, Kunstkammer
SKS, Inv.Nr. 567

Büchsel 1995/1996, bes. S. 29–31, S. 36 mit Anm. 56, Abb. 16. – Fillitz 1962, bes. S. 20, Abb. 15. – Goldschmidt 1914, Nr. 123. – Metz 1966, Nr. 190. – Ribbert 1992, S. 211, Abb. 139. – Surmann 1990, S. 289–307, 322, Abb. 4. – Volbach 1923, S. 20/21, Taf. 22.

Die Begegnung zwischen dem Erzengel Gabriel und der Jungfrau Maria findet zu Seiten eines Baumes mit sich in die Ecken streckenden Zweigen und Blättern, fast wie unter einer Arkade, statt. Gabriel, mit langen gedrehten Haaren und einem Haarreif als Schmuck, hat sich von links genähert, er verharrt mit leicht vorgerecktem Kopf im Schritt, rafft seinen Mantel mit der Linken zusammen und spricht Maria mit der im Redegestus erhobenen Rechten an. Gabriel trägt keine Flügel, offenbar ein Reflex auf den vor allem in frühchristlicher Zeit belegten flügellosen Himmelsboten (gegen Surmann 1990, S. 297, die annimmt, daß eher Platzprobleme zum Fehlen der Flügel geführt hätten). Maria, bekleidet mit Gewand und über den Kopf gezogenem Mantel, neigt sich leicht dem Erzengel zu. Beide Figuren nehmen keinen Blickkontakt miteinander auf. Die Elfenbeinplatte ist von einem reichen Rahmen mit üppigen Akanthusblättern umgeben. Die linke Hand Mariens, der am Fuß abflatternde Gewandzipfel des Engels und etliche Blätter stoßen genau an den inneren Rand, was auf eine sorgfältige Planung der Platte schließen läßt. Bemerkenswert ist die Tatsache, daß die beiden Figuren auf eigenen Bodenschollen stehen, der Baum in der Mitte jedoch ist genau zwischen die Rahmenleisten eingepaßt.

Die Verkündigung an Maria ist auf dieser Elfenbeintafel in seltener Monumentalität und völlig losgelöst von jeder Angabe eines präzisen Ortes dargestellt. Diese Szene, berichtet nur von Lukas (1, 26–38), ist als der Beginn der Heilsgeschichte zu verstehen, ohne die das Leben und Wirken Jesu auf Erden nicht stattgefunden hätte. Dies erklärt ihre Bedeutung in der christlichen Ikonographie und das überaus zahlreiche Vorkommen seit frühchristlicher Zeit. Die nachträglich verschlossenen Löcher im Rahmen legen die Vermutung nahe, daß diese Tafel als Buchdeckel wohl für ein Evangelienbuch diente, auf dem sie programmatisch von der Menschwerdung Gottes zeugte.

Das auffälligste Element der Berliner Verkündigung und entscheidend für die auf monumentale Wirkung berechnete Komposition ist der mittig stehende, gerade eben eingepaßte Baum. Ein solcher zentral stehender Baum zwischen zwei Personen ist bereits in der antiken Kunst belegt und findet als gestalterisches Detail Eingang in die mittelalterliche Kunst (Ribbert 1992, S. 211). Für eine Verkündigungsszene gilt er als singulär (Surmann 1990, S. 297/298). Immer wieder ist auf die kompositionelle Verwandtschaft zu der Platte mit dem Zeugnis des Johannes oder der Versuchung Christi in Frankfurt hingewiesen worden (Stadt- und Universitätsbibliothek, Büchsel 1995/1996, Abb. 1, 2), die der Älteren Metzer Schule zuzurechnen ist. Zwei Männer stehen sich auf dieser Platte vor einem lebhaft verzweigten Baum gegenüber. Durch das Gestikulieren vor dem Baum, die wie vom Wind bewegte Baumkrone mit vorder- und rückseitig gesehenen Blättern und das Überschreiten des unteren Rahmens besitzt diese Schnitzerei eine große Lebendigkeit und Tiefe, die bei der Berliner Platte zugunsten der Monumentalität aufgegeben worden ist. Während der Baum auf dem Frankfurter und anderen Beispielen primär der Steigerung und Betonung des Geschehens und der Gesten dient (vgl. auch das byzantinische Himmelfahrtsrelief in Stuttgart, Ausst.Kat. Hildesheim 1998, Abb. S. 97), ist die Wirkung in Berlin subtiler: Der Baum trennt Maria und den Engel – dies wird noch verstärkt durch die Erdschollen, auf denen die beiden Figuren stehen. Allerdings ist der Baumstamm gewunden, so daß er nicht nur trennt, sondern auch vermittelt. Ein abgebrochener Ast weist direkt auf die verkündende Rechte Gabriels hin. Die Trennung wird so teilweise wieder aufgehoben.

Die Berliner Verkündigungsplatte findet unter den erhaltenen Elfenbeinen keine wirklich enge Parallele. Die stilistischen Merkmale, wie monumentale, eher unbewegliche Figuren mit fest geschlossenem Kontur, geringe Staffelung in die Tiefe – obwohl der Engel ins Profil gerückt ist und die breit gezogenen Stoffbahnen um die Körper zu greifen scheinen – sowie das Heranrücken der Figuren an den vordersten Rand, ließen an eine Verbindung zu den wohl in Lothringen oder Trier entstandenen Elfenbeintafeln mit Introitus und Sanctus in Cambridge und Frankfurt denken, deren kontrovers diskutierte Datierung aber zwischen 875 und dem Anfang des 11. Jahrhunderts schwankt (vgl. Ausst.Kat. Frankfurt 1994, Nr. VII/19). Allerdings scheint nur die Blockhaftigkeit der Figuren vergleichbar (vgl. auch Surmann 1990, S. 305). Jüngst wurde die Vermutung eines Zusammenhanges mit der stilistisch ebenso allein stehenden Mainzer Elfenbeinmadonna geäußert (um 1000, Büchsel 1995/1996, S. 36, Anm. 56), was der vorgeschlagenen Einordnung unserer Tafel nicht entgegensteht.

RM

22

Diptychon: Moses empfängt die Gesetzestafeln – Ungläubiger Thomas

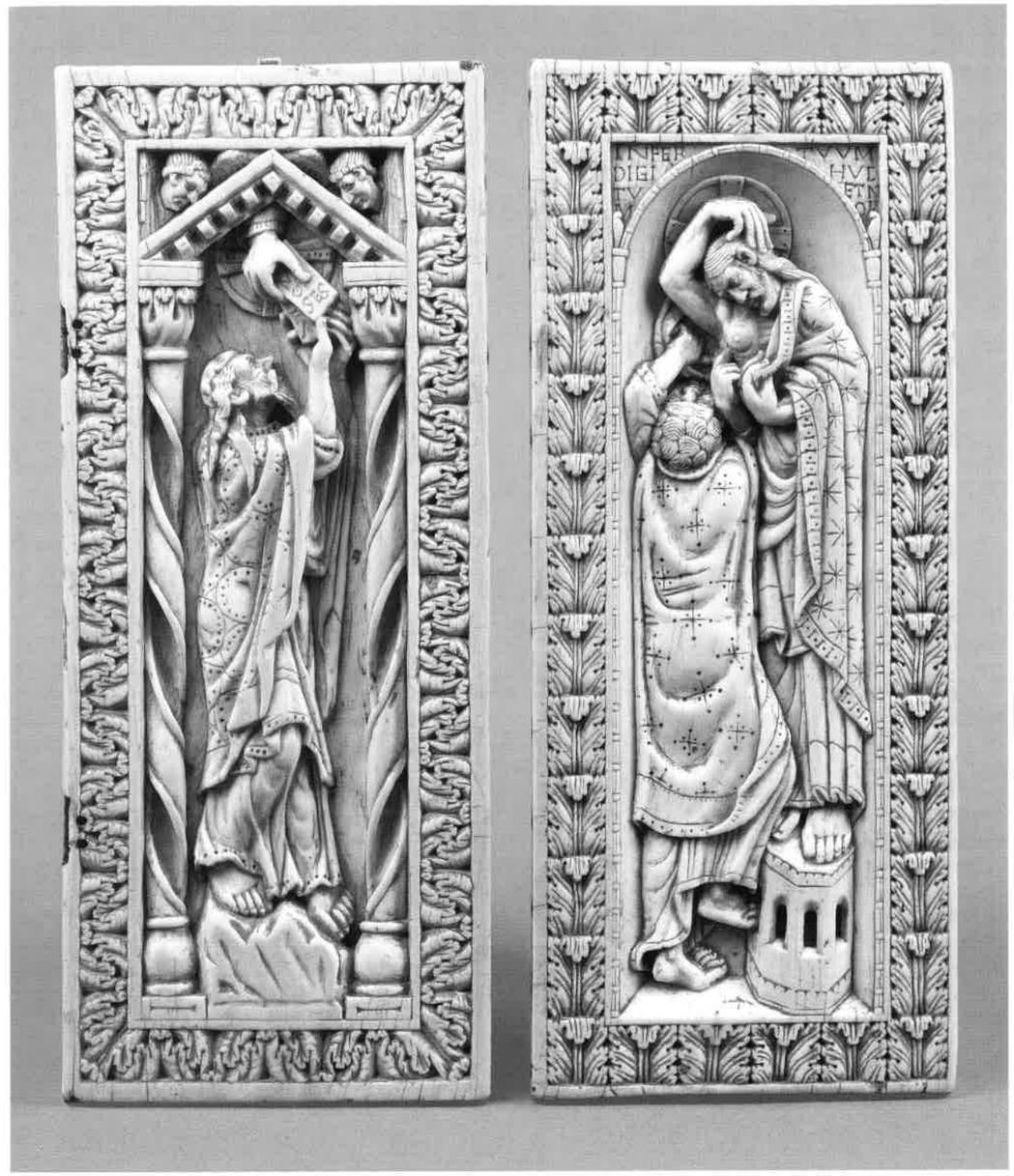
Elfenbeinreliefs, H. 24 cm, B. 10 cm
Trier, Ende 10. Jahrhundert
Erworben 1935 aus der Sammlung Figdor, Wien
SKS, Inv.Nr. 8505, 8506

Ausst.Kat. Hildesheim 1993, Nr. IV-35 (Rainer Kahsnitz). – Ausst.Kat. Köln 1972, Nr. C 8 (Anton von Euw). – Ausst.Kat. Speyer 1992, S. 355/356, Nr. 2 (Konrad Weidemann). – Fillitz 1969, S. 164, Nr. 104b. – Gaborit-Chopin 1978, S. 98/99, Nr. 95. – Goldschmidt 1918, Nr. 24a–b. – Kahsnitz 1982, S. 191–195, 197.

Die beiden hochrechteckigen Tafeln waren ursprünglich durch Scharniere aus Metall zu einem Diptychon miteinander verbunden, wie Schnittstellen im Rahmen und die identischen Maße heute noch erkennen lassen. Dargestellt sind zwei Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, die zwar selten zusammen vorkommen, aber dennoch einen heilsgeschichtlichen Zusammenhang haben und deshalb nicht zufällig ein Paar bilden. Die erste Tafel zeigt Moses, der auf dem Berg Sinai aus der Hand Gottes die zwei Gesetzestafeln erhält (2. Mose 31, 18), die zweite die Probe des Jüngers Thomas, der nicht an die Auferstehung des Herrn glauben mochte, „wenn ich nicht in seinen Händen die Nägelmale sehe und meinen Finger in die Nägelmale lege und meine Hand in seine Seite lege" (Johannes 20, 25). Eine Inschrift gibt die Antwort Christi wieder: INFER DIGITUM TUUM HUC ET NOLI (Lege deinen Finger hierher und sei nicht – ungläubig, sondern gläubig –, Johannes 20, 27). Die eine Szene versinnbildlicht die Offenbarung des Ratschlusses Gottes an das jüdische Volk, die andere dagegen die der Offenbarung der Auferstehung Christi von den Toten. So verhalten sich beide wie Typus und Antitypus im Sinne der typologischen Deutung christlicher Heilsgeschichte zueinander.

Wie auf der Tafel mit dem thronenden Christus (Kat. Nr. 23) sind die Szenen von antikischem Ornament gerahmt. Auf dem äußeren Rand bilden Blattpalmetten einen fortlaufenden Fries. Antikisierende Architekturformen schaffen innen einen weiteren Rahmen um die Szenen: Moses befindet sich unter einem Giebel mit Zahnschnittfries auf gedrehten Säulen, der Jünger Thomas und Christus stehen in einer apsidenartigen Nische, deren Rand wiederum mit einem feinen Eierstab verziert ist. Es sind aber nicht allein die dekorativen Elemente, aus denen das Erbe der antiken Kunst spricht. Die Drehungen der Körperglieder und die künstlerische Vergegenwärtigung der körperlichen Bewegungsabläufe beruhen vermutlich auf der Kenntnis antiker oder durch antike Werke beeinflußter Arbeiten, wenn dem Schnitzer auch die Ideale klassisch-antiker Körperauffassungen fremd geblieben sind. Solche Vorbilder dürften frühbyzantinischer oder karolingischer Herkunft gewesen sein. Von welcher Art die Vorlagen waren, läßt sich noch besser am Beispiel eines Paulusreliefs (Paris, Musée national du Moyen Âge-Thermes de Cluny) aus der Hand desselben Künstlers ermessen, das mit einer antikisch aufgefaßten Figur des Paulus auf einem Elfenbeinrelief des 6. Jahrhunderts (New York, Metropolitan Museum of Art) große Ähnlichkeiten aufweist. Weniger Idealisierung als vielmehr Charakterisierung im Dienste der auf bedeutende Motive zugespitzten Bilderzählung sind das Ziel seiner lebendigen Darstellungen gewesen: Das unsichere, wankende Stehen des Moses auf der Spitze des Berges Sinai, das ehrfurchtsvolle Staunen seines Antlitzes, das Überreichen der Gesetzestafeln aus der Hand Gottes in die des Propheten zählen ebenso zu den künstlerischen und gedanklichen Höhepunkten wie der Finger des Jüngers Thomas in der Seitenwunde des auferstandenen Christus. Die heilsgeschichtliche Bedeutung dieser Szenen liegt darin, daß im Augenblick dieser Geschehnisse die Offenbarung Gottes für die Menschen Wirklichkeit geworden ist, die kunstgeschichtliche, daß diese kaum je wieder im Mittelalter so eindringlich geschildert worden sind.

Das Diptychon und die Reliefs mit dem thronenden Christus (Kat.Nr. 23) und mit dem Heiligen Paulus in Paris gehören stilistisch unmittelbar mit dem Elfenbeinrelief auf dem Buchdeckel des sog. Codex Aureus von Echternach im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg zusammen. Dieser mit Gold, Edelsteinen, Perlen und Email außerordentlich reich geschmückte Prachteinband ist älter als die Evangelienhandschrift, die ihre Bezeichnung von den in goldenen Buchstaben geschriebenen Evangelientexten erhalten hat und rund ein halbes Jahrhundert später als der Einband entstanden ist. Ursprünglich könnte der Buchdeckel zu einer Handschrift (sog. Evangeliar der Sainte-Chapelle, Paris, Bibliothèque Nationale) gehört haben, deren Miniaturen dem Meister des Registrum Gregorii zugeschrieben werden (vgl. Kat.Nr. 19). Diese Handschrift wurde um das Jahr 984 in Trier geschaffen. Der kostbare Schmuck weist den Buchdeckel in Nürnberg unzweifelhaft als ein Werk höchsten Anspruchs aus. Er ist im Auftrag der Kaiserin Theophanu und ihres noch halbwüchsigen Sohnes Otto III. zwischen 985 und 991 in den Werkstätten des Erzbischofs Egbert von Trier entstanden. So wird man in dem Schnitzer einen der hervorragendsten Künstler seiner Zeit vermuten dürfen, der auch sonst im Umkreis des kaiserlichen Hofes seine Aufträge erhielt. Nach Fertigstellung wurden Buchdeckel und Evangeliar an das Kloster Echternach geschenkt, für das sie von den kaiserlichen Stiftern von Anfang an bestimmt worden waren. JF



23
Thronender Christus mit den Evangelisten

Elfenbeinrelief, H. 21 cm, B. 12,4 cm
Trier, Ende 10. Jahrhundert
Erworben 1898, Geschenk J. Wernher
SKS, Inv.Nr. 2423

Gaborit-Chopin 1978, S. 196/197. – Goldschmidt 1918, Nr. 26. – Kahsnitz 1982, S. 191–195, 197. – Metz 1966, Nr. 192. – Volbach 1923, S. 22, Taf. 26.

Das Elfenbeinrelief zeigt den thronenden Christus mit den vier Evangelisten und ihren Symbolen in einer der Majestas Domini eng verwandten, aber durch die Hinzufügung der schreibenden Evangelisten leicht abgewandelten Form. Die Majestas Domini, die endzeitliche Erscheinung des thronenden Christus in der Herrlichkeit, wird insbesondere in der Thronvision der Apokalypse des Johannes geschildert (4, 1–11). Vier lebende Wesen (Löwe, Stier, Mensch, Adler) begleiten den Thronenden. Seit frühchristlicher Zeit sind sie mit den vier Evangelisten in Zusammenhang gebracht worden und schließlich zu ihren Symbolen geworden, weshalb die endzeitliche Erscheinung des thronenden Christus später oft von den Evangelisten und ihren Symbolen umgeben ist. „Der Architekt des Weltalls hat, nachdem er sich uns offenbart hat, uns Menschen sein Evangelium viergestaltig gegeben, obgleich es durch einen Geist zusammengehalten wird. (...) Das erste Lebewesen – sagt die Schrift (Apokalypse 4; vgl. Ezechiel 1, 10) – gleicht einem Löwen, und das versinnbildlicht seine Tatkraft, seine Führerschaft und sein Königtum. Das zweite ist einem jungen Stier gleich, und das versinnbildlicht sein Amt als Opferpriester. Das dritte hat ein Menschenantlitz, und das macht seine Erscheinung als Mensch sehr deutlich. Das vierte sieht aus wie ein fliegender Adler, und das verdeutlicht, daß die Gabe des Geistes der Kirche zufliegt" (Irenäus, Adversus haereses, II, 11, 8; um 200 n.Chr.).
Der Thronende wird von einer kreuzförmigen Gloriole eingefaßt, die aus einem Quadrat und vier Kreisen an den Ecken entsteht. Die sonst selten verwendete Form gibt es auch in einer anderen Umgebung, in der ottonischen Buchmalerei (sog. Otto-Evangeliar, um 990; Aachen, Domschatz). Die untere und obere Ausbuchtung des Vierpasses enthalten Kreuznimbus und Weltkugel; die seitlichen nehmen die segnende Rechte des Heilands und den Bausch seines Mantels auf, der dort flatternd den Raum ausfüllt. In den Ecken der Tafel befinden sich die Bilder der Evangelisten, die, an Schreibpulten sitzend, sich ihrer Arbeit widmen und von ihren Symbolen ins Ohr geflüstert bekommen, was sie viergestalt, doch aus einem Geist in den Evangelien festhalten sollen. Bei dem Relief könnte es sich demnach um den Schmuck eines Buchdeckels gehandelt haben, der als Einband eines Evangeliars diente.
Die hochrechteckige Darstellung rahmt ein der Antike entlehntes Eierstabornament, das an verschiedenen Stellen von den Evangelistensymbolen und den Sockeln der Thronsitze künstlerisch souverän überschnitten wird. Der Rahmen beweist, wie stark antikisches Formengut, unmittelbar oder vermittelt über byzantinische oder karolingische Werke, auch in ottonischer Zeit den Schnitzern von Elfenbeinreliefs noch bekannt war. Stilistisch gehört diese Elfenbeintafel mit den Reliefs, die Moses beim Empfang der Gesetze und den ungläubigen Thomas zeigen (Kat.Nr. 22), und einem weiteren Stück, das den heiligen Paulus darstellt (Paris, Musée national du Moyen Âge-Thermes de Cluny), zu den Werken um den Buchdeckel des berühmten Codex Aureus von Echternach (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum). Der einzigartige Charakter dieser Figuren mit ihren ausgesprochen eigenwilligen Häuptern, eindringlichen Bewegungen und emphatischen Gesten kann wohl nur darauf zurückgeführt werden, daß alle aus der Hand eines Elfenbeinschnitzers hervorgegangen sind. Verglichen mit den Figuren Christi, des ungläubigen Thomas und des Moses in Berlin und jenen der Kreuzigung auf dem Buchdeckel wirkt vor allem die des thronenden Christus in der Gewandgestaltung und Kopfbildung eine Spur härter und spröder, so daß möglicherweise ein gewisser zeitlicher Abstand zwischen der Ausführung dieser Werke liegt. JF

24
Verurteilung Christi und Handwaschung des Pilatus

Elfenbeinrelief, an allen Seiten beschnitten, stark verbräunt, Figuren gebleicht (?), Farbreste,
H. 5,1 cm, B. 6,3 cm
Köln oder Fulda (?), Mitte 11. Jahrhundert
Erworben 1964
SKS, Inv.Nr. 9/64

Metz 1966, Nr. 195.

Auf dem winzigen Relief, das offenbar an allen Seiten beschnitten wurde, ist mit fünf Personen die Verurteilung Christi und die Handwaschung des Pilatus dargestellt. Pilatus und Christus sind namentlich im Hintergrund bezeichnet, PILATVS und + IHS XPC, Christus zeichnet darüber hinaus ein großer Kreuznimbus aus. Christus wird gerade von der rechten Seite des Reliefs her zu Pilatus geführt, während diesem bereits ein Diener das Wasser zur Handwaschung reicht. Pilatus thront etwas erhöht unter einem Bogen, die anderen Figuren stehen auf kleinen Erdschollen, was aber nicht „draußen" signalisiert, wie sich an dem Diener der Handwaschung zeigt. Die über und hinter Christus dargestellten beutel- oder traubenförmigen Gebilde sind bislang nicht gedeutet. Die Verurteilung Christi wird von allen vier Evangelisten berichtet, die Handwaschung jedoch nur von Matthäus (27, 24). Diese wird aber schon im 4. Jahrhundert zum bildlichen Synonym für die Verurteilung Christi und bleibt wichtig für Passionszyklen bis weit in spätmittelalterliche Zeit. Das kleine Relief schildert aber wohl noch eine dritte Szene: Der Diener hinter Pilatus könnte zu der ebenfalls nur bei Matthäus geschilderten Episode gehören (27, 19), wonach die Frau des Pilatus zu ihrem Mann schicken läßt, um ihn vor einer Verurteilung Christi zu warnen.
Die Szenen werden von einem schmalen Rand mit einigen Ausbrüchen begrenzt. Nach links wird die Szenenfolge wohl mit der Kreuzigung fortzusetzen sein, nach rechts ging vielleicht die Gefangennahme voran. Oben und unten war die Darstellung mit vegetabilen oder ornamentalen Musterungen eingefaßt. Die Krümmung des Reliefs läßt an einen ursprünglich vielleicht ovalen Gegenstand, eine kleine Pyxis etwa, denken (vgl. Goldschmidt 1926, Nr. 73).
Die vorliegende Schnitzerei ist von hoher Qualität und großer Erzählfreude. Die kleinen Figuren sind an Beinen, Köpfen und Händen stark hinterschnitten, die Bewegungen lebhaft und deutlich. Interessant ist das statische Verharren der beiden Hauptfiguren: Christus steht passiv, er läßt seine Hände ergreifen, eine Richtung für seine nächste Bewegung ist nicht vorgegeben; auch Pilatus ist nicht aktiv, auch er hat die Hände nur vorgestreckt und läßt sich passiv das Wasser darübergießen. Sorgfältig, wenn auch durch Abrieb beeinträchtigt, sind Blicke sowie Musterungen an den Gewändern, am Thron und der Architektur geschildert.
Eine stilistische Einordnung für dieses Relief ist bislang nur in Ansätzen gelungen. In ihrer erzählfreudigen Bildsprache ist die Pilatusszene verwandt mit dem Kreuzabnahmerelief aus Merzig (Berlin, Skulpturensammlung, freundlicher Hinweis von Hartmut Krohm, vgl. Ausst. Kat. Speyer 1992, S. 354). Auch hier bewegen sich die Figuren am vorderen Bildrand, manche sehr engagiert, manche verhalten. Die ovalen Köpfe mit runden Augäpfeln und großen, direkt aus der Stirn hervorgehenden Nasen sind ähnlich und verbinden beide Reliefs mit der Holztür von St. Maria im Kapitol in Köln, entstanden vor 1065 (Stracke 1994). Die Inschriften auf unserem Relief könnten eine engere Verbindung zur Kölner Tür belegen, da auch dort die Szenen auf dem Rand inschriftlich bezeichnet sind.
Der Stil des Reliefs weist weiterhin Verbindungen zur Fuldaer Buchmalerei der Zeit um 1000 auf. Im Fuldaer Sakramentar in Bamberg (Staatsbibliothek, zuletzt Ausst.Kat. Köln 1991, Nr. 20) sind manche Figuren in Kleidung und Bewegung sehr verwandt, z.B. beim Martyrium des Heiligen Bonifatius (Ausst.Kat. Köln 1991, Abb. 70), beim Einzug Christi in Jerusalem oder bei der Mantelspende des Heiligen Martin (Schnitzler 1957, Abb. 28, 31). RM

25
Thronender Christus zwischen vier Engeln

Elfenbeinrelief, rückseitig ein Stück Holz aufgeklebt,
H. 28,3 cm, B. 9,9 cm
Nordfrankreich, 2. Hälfte 11. Jahrhundert
Erworben 1893 aus der Sammlung Spitzer,
Geschenk Alfred Beit
SKS, Inv.Nr. 2110

Gaborit-Chopin 1978, Nr. 103, S. 104, Abb. 105. – Goldschmidt 1918, Nr. 34. – Metz 1966, Nr. 196. – Swarzenski 1954, S. 26, 50, Pl. 67, Abb. 155. – Volbach 1923, S. 23, Taf. 26.

Die stark hochrechteckige Tafel zeigt den thronenden Christus vor einer aus zwei reich ornamentierten Kreisen gebildeteten, achtförmigen Mandorla. Der obere Teil ist noch mit einem inneren, dritten Kreis betont. Die Rechte stützt Christus mit einem geschlossenen Buch aufs Knie, während die erhobene Linke in einer fast „nonchalanten" Geste eine kleine Kugel, die Weltkugel, hält. Zwei Engelpaare, auf den Rändern der Schmalseiten stehend, tragen die Mandorla. Die Gewänder Christi und der Engel sind reich gefältelt. Kleinteilige Musterungen betonen die Halssäume. Die auffallend symmetrischen Engelpaare sind sicherlich nach derselben Vorlage gearbeitet worden.
Die Ausrichtung der Platte mit den überkopf stehenden Engeln legt es nahe, hierin den Deckel eines Kastens zu vermuten. Diese Annahme wird durch eine in Florenz erhaltene Querplatte mit Szenen der Verkündigung, Heimsuchung und Geburt gestützt (Goldschmidt 1918, Nr. 35), in der sich eine Seite dieses Kastens erhalten haben könnte. Neben stilistischen Gründen sprechen auch die annähernd gleichen Maße und der glatte breite Rand mit einer Fase für die Zusammengehörigkeit. Ähnlich in Stil und Gestaltung des Randes ist weiterhin eine dritte Tafel (Goldschmidt 1918, Nr. 32) mit der Darstellung des ungläubigen Thomas. Ob sich hier eine weitere Seite desselben Kastens erhalten hat, ist nicht zu entscheiden. Die Majestastafel könnte fest montiert, in diesem Fall erfolgte die Öffnung über Boden oder Seite, oder als Schiebedeckel genutzt worden sein.
Charakteristisch für die Schnitzerei sind die bewegten Gewandstrukturen mit tief eingeschnittenen Falten, was die Platte in ein unruhiges Hell-Dunkel taucht. Der glatt belassene Rahmen steht hierzu in einem deutlichen Gegensatz. Dieser Stil wurde bereits von Hanns Swarzenski (1954, vgl. auch Gaborit-Chopin 1978) in Verbindung zur nordfranzösischen Buchmalerei aus Arras und Saint-Omer gebracht. Gleichzeitig wies er auf dort wirksam gewordene Einflüsse englischer Kunst hin. Von dort scheinen ursprünglich die lebhaften Gewandstrukturen aufgenommen worden zu sein, wie sich z.B. an Elfenbeinfiguren der trauernden Maria und Johannes in Saint-Omer aus der Zeit um 1000 zeigt (Gaborit-Chopin 1978, Nr. 83). In dem vorliegenden Elfenbein freilich ist eine deutliche Verhärtung eingetreten. Der Vergleich mit den vier Elfenbeinfiguren von Ältesten der Apokalypse, die ebenfalls in Saint-Omer lokalisiert und um 1100 datiert werden, bestätigt diese Verbindung (Gaborit-Chopin 1978, Nr. 105). Diese vier Thronenden zeigen ähnlich eckige Gesichter mit intensivem Blick, die Gewänder sind blockhaft und stark verziert, Körperlichkeit ist weit zurückgedrängt. Die etwas frühere Entstehung der Berliner Tafel wird durch die an den Ältesten noch dominanter gebrauchte Verzierung, die den Eindruck des Starren und Unbeweglichen verstärkt, bestätigt. Dieser Stil setzt sich im Verlauf des 12. Jahrhunderts offenbar in spanischen Elfenbeinarbeiten fort (Ausst.Kat. New York 1993, z.B. Nr. 115, 141). RM

26
Kreuzigung Christi

Elfenbeinrelief, obere und untere Rahmenleiste angesetzt, H. 14,3 cm, B. 10,5 cm
Köln oder Niederrhein, 2. Hälfte 11. Jahrhundert
Erworben 1835 aus der Sammlung Nagler, Kunstkammer SKS, Inv.Nr. 609

Goldschmidt 1918, Nr. 141. – Volbach 1923, S. 25, Taf. 29.

Das Relief besteht aus einem großen Mittelteil und zwei einzelnen Rahmenleisten, die auf der Rückseite heute durch ein Stück Pappe und verleimte Papierlagen zusammengehalten werden. Der Gekreuzigte ist mit geschlossenen Augen als tot dargestellt und wird von den trauernden Maria und Johannes unter dem Kreuz begleitet; auf den Kreuzarmen erscheinen als Halbfiguren die Personifikationen von Sol (Sonne) und Luna (Mond) als Sinnbilder der kosmischen Bedeutung des Ereignisses, die zum Zeichen der Trauer ihre Gesichter in Händen und Mänteln verbergen.
Alle drei Teile zeigen identische Palmettenformen. Die Mitteltafel ist (möglicherweise erst am Anfang des 19. Jahrhunderts) erheblich gekürzt worden: Oben hat man die Nimben und Köpfe der beiden Personifikationen sowie Palmetten der Randleiste beschnitten. Da sich der Palmettenfries leicht verjüngt, ist während des Beschneidens der Mitteltafel darauf geachtet worden, daß sich beim Zusammensetzen beider Teile ein regelmäßiges Rechteck ergibt. Unten scheinen geringe Teile des als Akanthusblätter gebildeten hügeligen Erdreichs zu fehlen, auf denen Maria und Johannes stehen, und wiederum Palmetten des Frieses beschädigt worden zu sein. Die Randstücke passen nicht ohne weiteres an die beschnittenen Kanten des Mittelteils; sie sind breiter als die Mitteltafel. Die Leisten, die Bildfeld und Palmettenfries auf der Mitteltafel trennen, stoßen unvermittelt auf die der Randstücke. Die Kürzung könnte erfolgt sein, um die Tafel auf einen anderen Gegenstand zu montieren, für den sie ursprünglich zu hoch war. Der spätere Bearbeiter wäre dann recht roh mit dem Elfenbein umgegangen. Möglich ist auch, daß es sich um Fragmente mehrerer beschädigter Elfenbeinreliefs gleicher Form aus einer Serie gehandelt hat, die unter Weglassung der schadhaften Teile zu einem neuen Stück zusammengefügt wurden.
Die anmutigen, durch sanft geschwungene Umrisse und plastisch formulierte Körper und Gewänder ausgezeichneten Figuren mit ihren charakteristischen, jedoch wenig aussagekräftigen und typisierten Kopfbildungen sind künstlerisch aus einer in der Elfenbeinkunst des Maasgebiets vorherrschenden Stilrichtung des 1. Drittels des 11. Jahrhunderts hervorgegangen. Stilgeschichtlich sind sie zwischen älteren Werken einzuordnen, deren Entstehung um 1000 in Lüttich vermutet wird, und anderen Schnitzereien, deren Mittelpunkt ein Elfenbeinrelief mit dem Bild Bischof Sigeberts von Minden (1022–1036) bildet, sowie einigen überwiegend aus Walroßzahn gefertigten jüngeren Stücken, deren Entstehung im 3. Viertel des 11. Jahrhunderts am Niederrhein (Goldschmidt 1918, S. 9/10) oder in Köln (Anton von Euw, in: Ausst.Kat. Köln 1975, S. 147–151) vermutet worden ist. Im Benediktinerkloster Melk in Niederösterreich haben sich zwei Tragaltäre aus dieser Gruppe erhalten, an denen sich umfangreiche Schnitzereien aus Walroßzahn finden. Weitere Tragaltäre und einzelne Fragmente werden in Osnabrück, Darmstadt, Köln und andernorts aufbewahrt. Einer der Tragaltäre in Melk trägt eine Dedikationsinschrift, die den Namen der Stifterin Svonehild, der Gemahlin des Herzogs Ernst des Tapferen (1056–1075), nennt, so daß er sich auf diese Weise annähernd datieren läßt. Vergleicht man die Berliner Tafel mit den nächstverwandten Werken im Umkreis der Lütticher Gruppe, des Sigebertreliefs und des Tragaltars in Melk scheint ihre Entstehung eher mit der der späteren Werke vereinbar. In der sorgfältigeren, etwas feineren Gestaltung der Figuren und des Palmettenfrieses unterscheidet sich das Berliner Relief allerdings sichtbar von der Gruppe der Walroßzahnarbeiten, deren künstlerischer Rang in der Regel nicht die Höhe des Kreuzigungsreliefs aus Elfenbein erreicht. JF

27
Buchkasten (?) mit Leben-Jesu-Zyklus

Knochenreliefs (Walroßknochen?), Bronze und Eisen,
H. 14 cm, B. 41 cm, T. 29 cm
Fränkisch (Bamberg?), um 1100
Erworben 1845, Kunstkammer
SKS, Inv.Nr. 616

Goldschmidt 1918, Nr. 173. – Marth 1993. – Metz 1966, Nr. 199. – Muhl 1990, bes. S. 136, Abb. 14. – Volbach 1923, S. 26, Taf. 30–32.

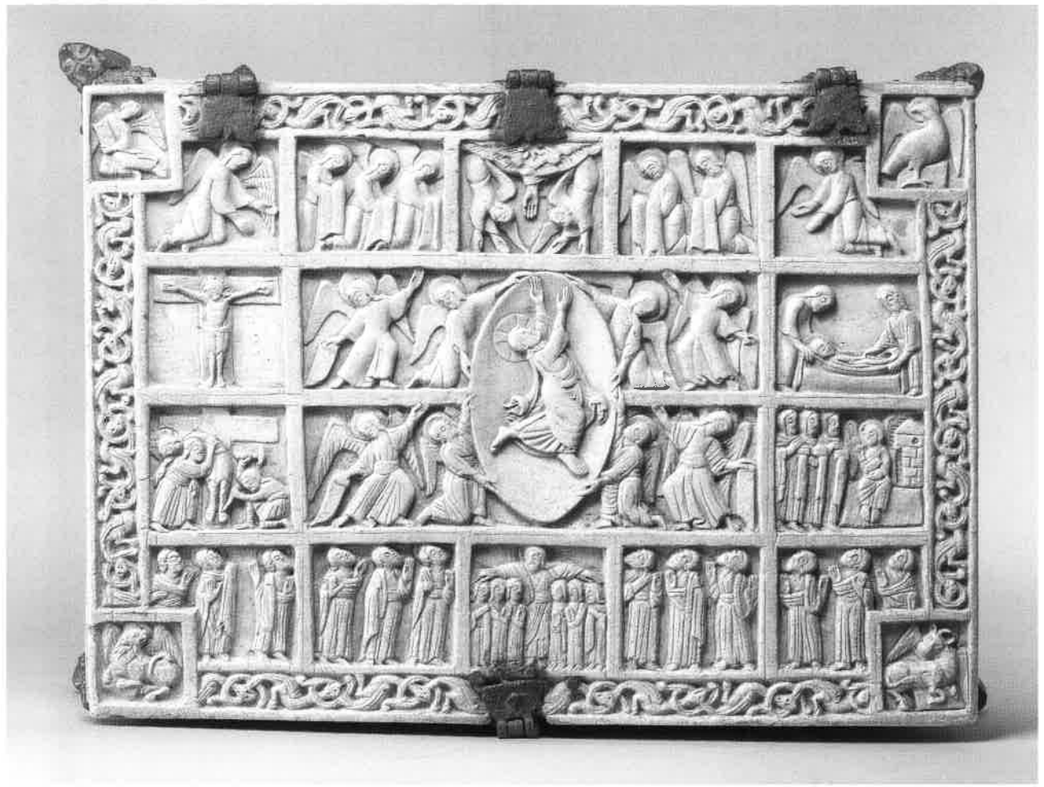
Durch Format und Ikonographie ist dieser Kasten eines der ungewöhnlichsten Objekte der Berliner Skulpturensammlung. Er besteht aus sechs einzelnen Knochenplatten, die mit Bronzeklammern an Seiten und Boden sowie wohl späteren Eisenscharnieren an der Rückseite des Deckels zusammengefügt sind. Den Scharnieren entspricht auf der Vorderseite ein Eisenschloß mit einer einzusteckenden Lasche. Die Eisenbeschläge scheinen nicht ursprünglich zu sein, da sich neben den jetzigen Montagen weitere Löcher und Eisennägel befinden. Der Kasten ruht auf vier liegenden Löwen aus Bronze.

Der Kasten zeigt auf den vier Seiten und dem Deckel einen ausführlichen Leben-Jesu-Zyklus in gleichmäßigen Feldern. Die Darstellungen beginnen auf der Vorderseite mit der Verkündigung an Maria, Heimsuchung (unter dem Schloß befindet sich wahrscheinlich keine weitere Szene), der Vermählung Mariens und dem Traum des Joseph, dies zwei Szenen aus dem apokryphen Protevangelium des Jacobus, die sich auf die Jungfräulichkeit Mariens beziehen; es folgen der Weg nach Bethlehem, die Geburt und die Taufe Christi. Die rechte Schmalseite und die drei ersten Szenen des oberen Registers der Rückseite sind der wohl ausführlichsten Darstellung des Bethlehemitischen Kindermordes gewidmet, die aus der christlichen Kunst jener Zeit erhalten blieb; es schließen die Anbetung der Könige, Brot- und Weinwunder sowie die Auferweckung der Tochter des Jairus an. Die linke Schmalseite setzt den Zyklus im unteren Register fort mit dem Einzug Christi in Jerusalem, der Vertreibung der Händler aus dem Tempel, dem Letzten Abendmahl, Judaslohn und Gefangennahme Christi. Auf dem Deckel folgen Kreuzigung, Kreuzabnahme, Grablegung und die Drei Frauen am Grabe; die Darstellung der Segnung der Jünger vor Bethanien unten in der Mitte leitet zur zentralen, alle anderen Felder ausfüllenden Himmelfahrt Christi über. Die Platten werden von zwei verschiedenen Drachenornamenten gerahmt: Typ 1 zeigt übereinander sitzende, langschwänzige Tiere, Typ 2 wird aus hintereinander hockenden Drachen gebildet. Die Deckelplatte zeigt nur Typ 1, die linke Seite nur Typ 2, die anderen Platten kombinieren beide Versionen willkürlich.

Auffällig ist nicht nur die enge Feldaufteilung, sondern auch die Tatsache, daß verschiedene Bearbeitungszustände auf dem Deckel zu erkennen sind. Die oberen Reihen zeigen die grobe Anlage der Figuren, die unteren Reihen eine weitergehende Bearbeitung mit der Andeutung von Kleidung und Details in Gesichtern und Gesten, der himmelfahrende Christus ist dann als einzige Figur mit feiner Binnenzeichnung an Kleidung, Gesicht und Händen vollendet worden. Diese verschiedenen Stadien der Fertigstellung erlauben einen gewissen Einblick in die Arbeitsabläufe des Schnitzers und sind sicherlich das Ergebnis unvorhersehbarer Planungsänderungen (vgl. Kat.Nr. 28).

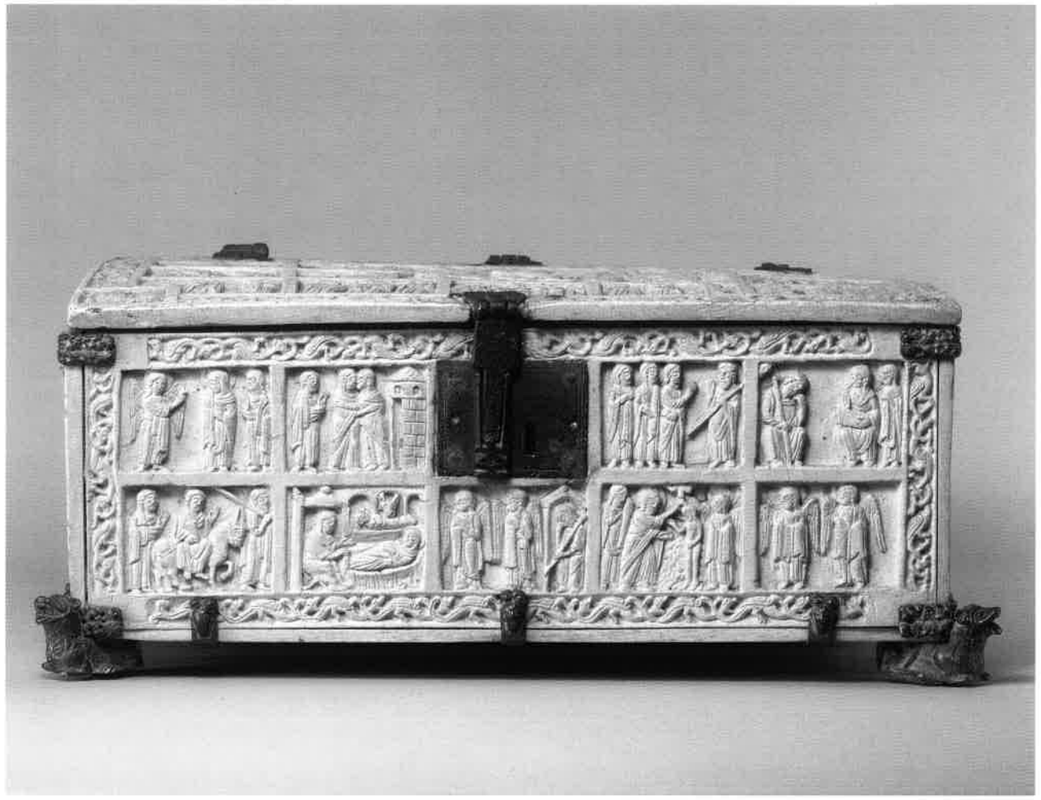
Das Bildprogramm bietet etliche Überraschungen durch eigenwillige Auswahl und ungewöhnliche Formulierungen (hierzu und zum folgenden ausführlich Marth 1993). Zuallererst fällt die epische Breite der Schilderung des Bethlehemitischen Kindermordes auf. Aber auch die Art der Tötung, nämlich das Ertränken der Kinder in einem Brunnen, ist einzigartig. Eine Vorlage hierzu ist nicht bekannt, woher die Anregung gekommen sein mag, läßt sich allerdings vermuten. So schildert Prudentius in seinem Hymnus Epistephanae im Liber Cathemerinon bei der Tötung der unschuldigen Kinder von Bethlehem sowohl das Erschlagen und Zerschmettern als auch das Ertränken. Teile dieses Hymnus wurden in das römische Brevier für das Fest der unschuldigen Kinder übernommen, wenn auch nicht die Passage des Ertränkens. Da Prudentius als einer der meistgelesenen antiken Autoren im Mittelalter hochbedeutend war, wird ohne Zweifel auch die Passage des Ertränkens bekannt gewesen sein. Weitere Anregungen mögen Texte des Alten Testaments (vgl. 1. Mose 37, 20–24; 2. Mose 1, 22), aber vielleicht eher noch die Konstantinslegende gegeben haben. Danach war Konstantin von Lepra befallen und wollte auf Anraten seiner Priester zur Heilung ein Bad im Blute unschuldiger Kinder nehmen, er ließ dann aber, beim Anblick der jammernden Mütter, von diesem Ansinnen ab.

Weiterhin ungewöhnlich sind z.B. die Vermählung Mariens und der Traum des Joseph, beide Male ist Joseph mit einem Stab, entsprechend dem Text im Protevangelium des Jacobus, gekennzeichnet, wie auch beim Weg nach Bethlehem und der Geburtsszene. Das „Traumgesicht" für die Anwesenheit Gottes findet seine einzige Parallele in der Berufung des Moses auf der frühchristlichen Lipsanothek (Reliquiar) in Brescia. Auch die Zusammenziehung des Wein- und Brotwunders auf der Rückseite, die Zuführung der Eselin und die Darstellung des Judas, der seinen Lohn empfängt, auf

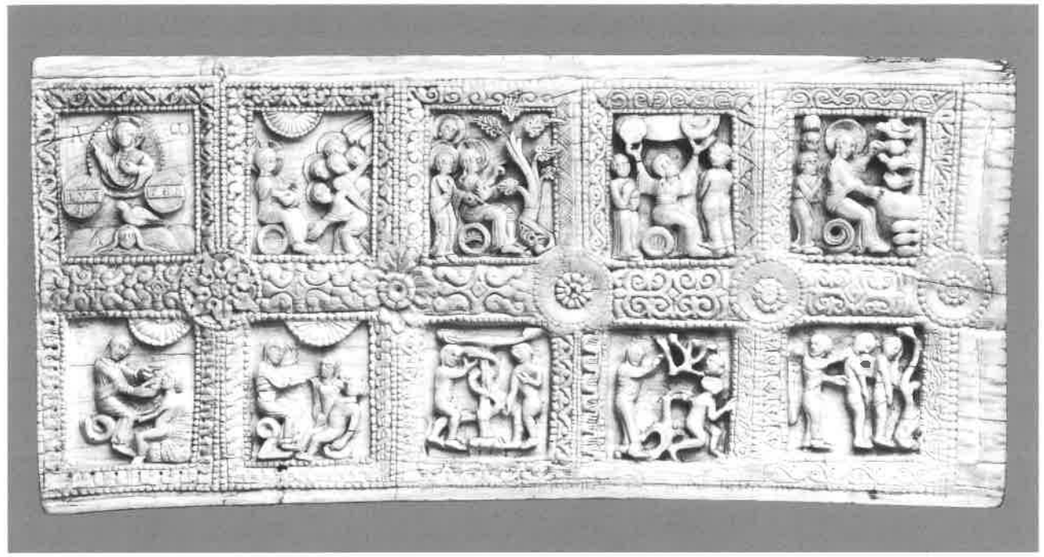


der linken Schmalseite sowie die Segnung der Jünger vor Bethanien auf dem Deckel finden kaum Parallelen in der mittelalterlichen Kunst. In der Himmelfahrtsdarstellung sind östliche und westliche Bildtraditionen in singulärer Weise miteinander verbunden. So ist die Vorstellung des gewissermaßen aus eigener Kraft in den Himmel „springenden" Christus westlichen Ursprungs, während die dieser Bewegung eigentlich entgegenstehende Mandorla und die tragenden Engel östliche Bildformulierungen darstellen. Manche Anregung in diesem Leben-Jesu-Zyklus scheint von zwei Reichenauer Handschriften, dem Evangeliar Ottos III. und dem Perikopenbuch Heinrichs II. (München, Bayerische Staatsbibliothek), ausgegangen zu sein, die sich seit dem Beginn des 11. Jahrhunderts in Bamberg befanden.

Für eine stilistische Beurteilung kann allein die voll ausgearbeitete Christusfigur des Deckels herangezogen werden. Sie entfaltet vor der schüsselartig gewölbten Mandorla eine erstaunliche Plastizität mit dem um den Körper gestrafften Mantel und gebauschten Gewandenden. Hier ergeben sich enge Verbindungen zu einer Elfenbeinplatte mit dem Martyrium des Heiligen Kilian und seiner Gefährten (Würzburg, Universitätsbibliothek), z.B. die straff um Schultern oder Beine gespannten Gewänder des Henkers und der Heiligen oder auch das Motiv der seitlich abflatternden Gewandzipfel des Tuches, auf dem die Seelen der Märtyrer ruhen. Diese Platte wird wegen großer formaler Abhängigkeit zum Buchdeckel des oben bereits genannten Evangeliars Ottos III. in Franken, wohl Bamberg, lokalisiert und um 1100 datiert. Weitere Verbindungen nach Bamberg lassen sich wahrscheinlich machen. Anregend wird z.B. ein um 1000 für St. Michael in Bamberg angefertigtes Sakramentar aus Fulda (Bamberg, Staatsbibliothek) ge-



wirkt haben, welches zahlreiche Vergleichsmomente bietet, etwa hinsichtlich der tiefenwirksamen Schichtung der Gewänder oder der Kombination östlicher und westlicher Motive bei der Himmelfahrt. Die den Kasten tragenden Bronzelöwen lassen sich über die Verbindung zu einem in Schwaben im 12. Jahrhundert entstandenen Aquamanile im weitesten Sinne in Süddeutschland lokalisieren (Mende 1981, S. 55, Abb. 362).
Die Funktion des Kastens ist aufgrund des christologischen Programms im liturgischen Bereich zu suchen. Die Verwendung als Buchkasten, also als ein Behältnis zur Aufbewahrung eines Evangeliars, scheint vor allem aufgrund der Maßverhältnisse wahrscheinlich: Das Verhältnis der Länge zur Breite beträgt 100 : 74, was hervorragend zu den Maßverhältnissen von vier erhaltenen, hochmittelalterlichen Buchkästen paßt, deren Maßverhältnisse zwischen 100 : 69 und 100 : 82 liegen. Ein dort hineingelegter Codex wäre, wie es zahlreiche Abbildungen in Handschriften zeigen, mittels Bändern herausgenommen worden. RM



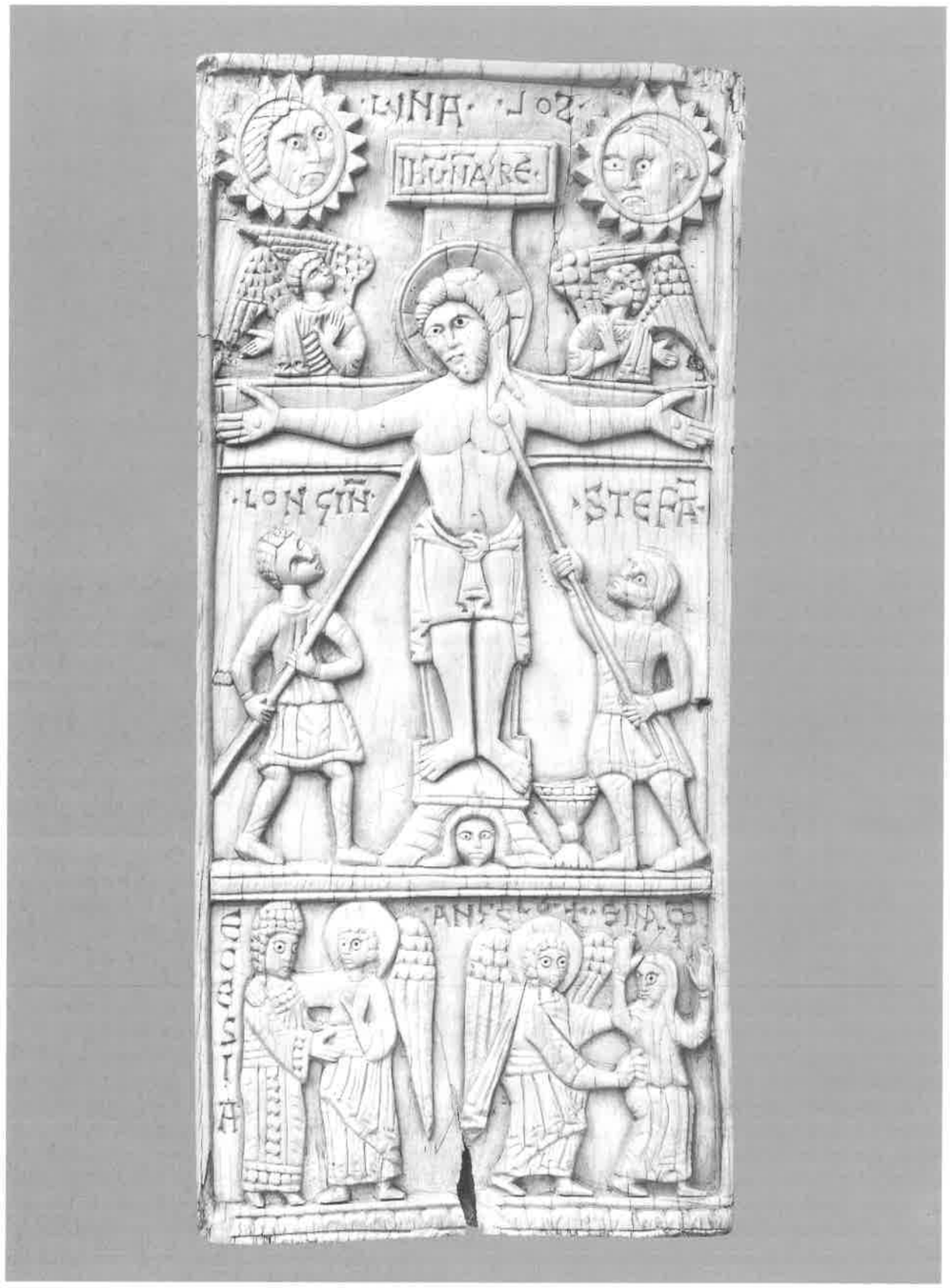
28
Genesisszenen und Kreuzigung

Elfenbeinrelief, beidseitig bearbeitet, kleinere Ausbrüche im Rand, größere Fehlstelle auf der Kreuzigungsseite unten, wohl herrührend von einem dort gebohrten Loch, an der entsprechenden Stelle auf der Genesisseite rechts ein Riß, H. 12 cm, B. 27,1 cm
Süditalien (Amalfi), 3. Viertel 11. Jahrhundert
Erworben 1856 aus der Sammlung Wallerstein, Kunstkammer
SKS, Inv.Nr. 589

Bergman 1974, bes. S. 163-171. – Braca 1994, bes. S. 147–151, Fig. 78/79. – Gaborit-Chopin 1978, S. 121. – Goldschmidt 1926, Nr. 146. – Hildburgh 1945, bes. S. 251 mit Anm. 34. – Kessler 1966. – Metz 1966, Nr. 222. – Volbach 1923, S. 32/33, Taf. 38 (beide Seiten).

Diese Elfenbeinplatte ist auf beiden Seiten mit nicht ursächlich zueinander gehörenden Szenen beschnitzt. Die eine querrechteckig zu betrachtende Seite zeigt einen Genesiszyklus, beginnend mit der Erschaffung von Tag und Nacht, endend mit der Vertreibung aus dem Paradies. Diese Seite wurde offenbar nicht vollendet, wie sich an den beiden festzustellenden Bearbeitungszuständen und an den nur angelegten Feldern rechts zeigt. Eigenartig ist, daß auf dem jeweils letzten, sechsten Feld keinerlei Szenen skizziert sind. Die Gründe für den unfertigen Zustand können nur vermutet werden (s.u.).

Bei der zweiten Bearbeitung der Platte wurde das Bildformat hochrechteckig für eine Kreuzigung Christi gewählt. Die frontal und zentral ausgerichtete Gestalt Christi ist umgeben von den inschriftlich bezeichneten Sonne und Mond (eigenartiger Weise ist Luna auf die wichtigere rechte Seite Christi gerückt, die in der Regel Sol zusteht), von zwei Engeln sowie Longinus und Stephaton, der eine mit der Lanze in die Seite Christi stechend, der andere Christus den Essigschwamm reichend. Longinus ist durch die geschlossenen Augen als blind gekennzeichnet und wird so mit dem Hauptmann identifiziert, der während der Kreuzigung Christi diesen als Sohn Gottes erkennt (= sehend wird, vgl. Matthäus 27, 54; Markus 15, 39; Lukas 23, 47). Das Essiggefäß in Kelchform vor den Füßen Stephatons spielt gleichzeitig auf den eucharistischen Kelch an, in dem das Blut Christi aufgefangen wird. Das Gesicht unter dem Fußbrett ist dem in den Wassern in der ersten Genesisszene gleich; dort ist es mit einem A als „Abyssos" (gr.) bezeichnet, dem aus der Bibelsprache (Septuaginta) geläufigen Begriff für Unterwelt, im Gegensatz zu dem normalen griechischen Wort Hades. Das Gesicht in der Kreuzigungsszene spielt einerseits auf den historischen Ort, die Schädelstätte Golgatha, an, andererseits verweist es, durch die bewußte Parallele zur Genesisszene, auf die Überwindung der Unterwelt (= Hölle) durch Christi Tod am Kreuz. In einem separaten unteren Feld wird Ecclesia, die Kirche Christi, von einem Engel begrüßt, während die Synagoge als Sinnbild des jüdischen Glau-



bens von einem weiteren Engel weggeschoben wird. Geradezu eindringlich inmitten der sonst eher stereotypen Gesten erscheinen ihre erhobenen Arme und ihr zurückgewandtes Gesicht. Die Darstellung von Ecclesia und Synagoge läßt sich in Italien kaum nachweisen, wohl aber, wie auch der Kelch, in der karolingischen Kunst.

Die Frage nach der Reihenfolge der Bearbeitungen beider Seiten ist schwer zu beantworten. Da die Genesisseite nicht vollendet wurde und angelegte Szenen dort abgesägt worden sind, die Kreuzigungsseite aber fertiggestellt ist, liegt es nahe, die Genesisseite vor die Kreuzigungsseite zu setzen. Der Grund für den Abbruch der Arbeiten an der Genesisseite wird in der Regel in der an der rechten bzw. unteren Seite festzustellenden Beschädigung gesehen, die aber wohl von dem dort befindlichen gebohrten Loch herrührt. Auf der Kreuzigungsseite entstand, vielleicht erst nach der Bearbeitung, eine Fehlstelle. Es leuchtet deswegen nicht recht ein, daß hier der Grund für die Beendigung der Arbeiten an der Genesisseite liegen sollte. Eher anzunehmen wäre, daß sich die Auftragslage in der Werkstatt unvorhersehbar verändert hatte und es keine Verwendung mehr für die Genesisseite, z.B. als Teil eines Kästchens, gab; das Elfenbein wurde dann einer zweiten, völlig anderen Verwendung zugeführt.

Ikonographisch ist die Genesisseite eng verwandt mit den entsprechenden Szenen der Salerno-Elfenbeine (vgl. Kat.Nr. 29–32) sowie den Mosaiken der Vorhalle von San Marco in Venedig und geht mit diesen auf die sog. Cotton-Genesis, eine spätantike, reich illustrierte Handschrift des 6. Jahrhunderts, die nur fragmentarisch erhalten geblieben ist, zurück (Weitzmann 1955, bes. S. 122/123). Die fehlenden Szenen auf den nur angelegten Feldern lassen sich im Vergleich mit den Salerno-Elfenbeinen als die Erschaffung der Tiere und die Darstellung der Erdenarbeit nach der Vertreibung aus dem Paradies vermuten (Braca 1994, Taf. IIIB, V); hieraus ergibt sich, daß die Tafel ursprünglich etwa 4 cm breiter bzw. höher gewesen ist. Die lebhaften, tief hinterschnittenen Figuren der drei komplett ausgearbeiteten Felder der Berliner Tafel finden stilistisch in den Salerno-Elfenbeinen allerdings keine Parallelen, was auch zu Diskussionen über die angenommene Reihenfolge der Bearbeitungen führte (vgl. Braca 1994). Die Kreuzigungsseite mit den eher schematisch in flachem Relief geschnitzten Figuren läßt sich dagegen sehr gut vor allem mit dem sog. Farfa-Kästchen, einem hausförmigen Elfenbeinkästchen, welches im Schatz der Abtei von Farfa (nördlich von Rom) aufbewahrt wird, vergleichen (Kessler 1966, bes. S. 70–73): Die geringe Reliefiefe, die Darstellung der Gewänder mit kräftigen, ein wenig unorganischen Ritzungen, der weich gerundete Körper Christi mit sparsamer Binnenzeichnung und die als Kreise mit einem Punkt darin wiedergegebenen Augen finden sich hier. Für dieses Kästchen und die Berliner Tafel wurde wahrscheinlich gemacht, daß sie aus einer über längere Zeit tätigen Werkstatt in Amalfi stammen, in der etwas später die Elfenbeine für die Kathedrale in Salerno entstanden. Die Berliner Platte nimmt innerhalb dieser Gruppe wegen der zweiseitigen Bearbeitung und der ikonographischen Seltenheiten eine besondere Stellung ein. RM

29

Gottvater und Abraham

Elfenbeinrelief, oberer Teil abgebrochen,
H. 9,1 cm, B. 11,7 cm
Süditalien, Ende 11. Jahrhundert
Erworben 1910, Geschenk
SKS, Inv.Nr. 5952

Bergman 1980, S. 34, 124, Nr. 14, Abb. 15. – Braca 1994, S. 55, Taf. XII. – Gaborit-Chopin 1978, Nr. 130. – Goldschmidt 1926, Nr. 126/15. – Metz 1966, Nr. 218. – Volbach 1923, S. 31/32, Taf. 37.

Die an ihrem oberen Rand fragmentierte Tafel war ursprünglich Bestandteil des sog. Paliotto von Salerno, eines umfangreichen Zyklus aus geschnitzten Elfenbeinplatten. Dieser war bereits im 16. Jahrhundert auseinandergenommen. Der überwiegende Teil der heute noch erhaltenen 67 Reliefs wird im Museo Diocesano in Salerno aufbewahrt, einzelne Tafeln befinden sich außerdem in New York, Budapest, Paris, Hamburg und eben in Berlin (Kat.Nr. 32). Dargestellt sind Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, Apostel, Stifter und Oranten, daneben gibt es ornamental geschmückte Friesfragmente. Weder die originale Anordnung der Elfenbeintafeln noch die Funktion des ganzen Zyklus sind gesichert; in verschiedenen Rekonstruktionsversuchen wurde eine Anbringung der Reliefs auf einem Thronsitz, einer Tür, einem Schrein oder einem Antependium vorgeschlagen (vgl. Braca 1994, S. 213–219). Da unter den erhaltenen Darstellungen wichtige Ereignisse der biblischen Texte fehlen, ist anzunehmen, daß mehrere Tafeln verloren gegangen sind. Bis auf wenige Ausnahmen wurden je zwei alttestamentliche Szenen nebeneinander auf einer breitrechteckigen Platte wiedergegeben, hingegen je zwei Episoden aus dem Neuen Testament auf hochformatigen Tafeln übereinander angeordnet.

Abweichend davon zeigt das Berliner Relief auf einer annähernd quadratischen Tafel nur eine Szene; möglicherweise war dies durch die ursprüngliche Anbringung innerhalb des Zyklus bedingt. Die Tafel gehört zweifellos zu den Darstellungen der Abrahamsgeschichte und zeigt das Bündnis zwischen Gott und Abraham (1. Mose 13, 14–18; vgl. Bergman 1980, S. 34; Braca 1994, S. 55), eine vergleichsweise selten dargestellte Episode. Auf der linken Seite steht Gottvater, der die rechte Hand segnend über einem Kuppelziborium in der Mitte der Tafel erhoben hat und in seiner linken Hand eine Schriftrolle hält. Seine Kleidung und Frisur entsprechen den Darstellungen Gottvaters in den anderen alttestamentlichen Szenen, wobei eine auffallende Ähnlichkeit mit der Christusfigur der neutestamentlichen Reliefs zu bemerken ist. Rechts ist Abraham zu sehen, der demutsvoll und mit ausgestreckten Händen zu Gottvater blickt. Zwischen den Säulen des Ziboriums ist der von ihm errichtete Altar sichtbar. Dieser steht auch inhaltlich im Mittelpunkt, da in der Abrahamsgeschichte durch den Altarbau der Bund zwischen Gott und Abraham gefestigt wurde. Die Hervorhebung des für die Deutung der Szene entscheidenden Bildelementes durch die Komposition ist ebenso in anderen alttestamentlichen Szenen des Paliotto zu beobachten (vgl. Braca 1994, S. 55).

Stilistisch können die sicherlich von mehreren Künstlern geschaffenen Reliefs in verschiedene Gruppen eingeteilt werden (vgl. Braca 1994, S. 196–205): Bei den alttestamentlichen Szenen unterscheiden sich die Tafeln mit der Geschichte Abrahams und Moses' von den Darstellungen der Genesis und der Noah-Geschichte. Dort sind es oftmals dichtgedrängte Kompositionen, während die Szenen mit Abraham und Moses meist auf die wesentlichen Bildelemente reduziert werden, wobei Figuren und Gegenstände eher flächig im Relief erscheinen. Dennoch werden vor allem Gesichter und Haare detailliert geschildert; auf der Berliner Tafel fallen die kleinen Löckchen an den Bärten sowie die ausgearbeiteten Ohrmuscheln und die betonten Augäpfel auf.

Vorbilder für die Elfenbeintafeln finden sich in der kampanischen Kunst; besonders die in den Reliefs dargestellten Architekturformen zeigen Übereinstimmungen mit Werken dieser Region. Ausgehend von dem Benediktinerkloster Monte Cassino, welches unter Abt Desiderio zum bestimmenden Kunstzentrum Süditaliens wurde, verstärkten sich im 11. Jahrhundert in Kampanien die byzantinischen Einflüsse. Das in der Berliner Tafel gezeigte Ziborium ist mit Darstellungen in den Exultetrollen der Kathedrale von Capua, die in die 1. Hälfte des 11. Jahrhunderts datiert werden, und in einer Handschrift aus der Desiderio-Zeit, heute in der Biblioteca Vaticana in Rom, zu vergleichen (Braca 1994, S. 55, 153/154). Darüber hinaus waren für das Gesamtprogramm des Paliotto vermutlich frühchristliche Darstellungen bestimmend. Die Übereinstimmungen der Genesisszenen mit den Mosaiken in San Marco in Venedig verdeutlichen eine gemeinsame Bildtradition, die auf einen Zyklus des 5. oder 6. Jahrhunderts zurückzuführen ist, wahrscheinlich die sog. Cotton-Genesis in London (vgl. Kessler 1966, S. 77–95; Braca 1994, S. 35–48). Für die anderen Elfenbeinreliefs erscheint vor allem eine römische Vorlage denkbar.

Die Entstehung des Paliotto in Salerno oder Amalfi ist jedoch anzunehmen (vgl. Gaborit-Chopin 1978, S. 123/124). Während bislang ein zeitlicher Zusammenhang mit der neuen, 1084 geweihten Kathedrale in Salerno gesehen wurde, wird neuerdings eine Datierung in das 2. Viertel des 12. Jahrhunderts vorgeschlagen (Braca 1994, S. 205, 219). SKL

30
Gefangennahme Christi

Elfenbeinrelief, unten beschnitten, oberer Rand ausgebrochen, H. 8 cm, B. 11,7 cm
Süditalien, Ende 11. Jahrhundert
Erworben 1886 aus der Sammlung Trotti-Trivulzi
SKS, Inv.Nr. 587

Bergman 1980, S. 141, Nr. B 16, Abb. 171. – Goldschmidt 1926, Nr. 136. – Metz 1966, Nr. 220. – Volbach 1923, S. 32, Taf. 37.

Das am Ende des 11. Jahrhunderts in Süditalien entstandene Relief steht den Elfenbeintafeln des sog. Paliotto in Salerno nahe. Dieser vielteilige Zyklus, dessen ursprüngliche Anordnung und Funktion nicht bekannt sind, zeigt Szenen aus dem Alten und dem Neuen Testament (vgl. Kat.Nr. 29, 32). Der heute nur unvollständig erhaltene Paliotto wurde vermutlich um 1084 in Salerno (oder Amalfi) von mehreren Künstlern einer Werkstatt geschaffen. Diese bestimmte für mehrere Jahrzehnte die süditalienische Elfenbeinkunst, in ihrem Umkreis entstanden weitere, ähnliche Zyklen.
Das Berliner Relief zeigt fragmentiert die Gefangennahme Christi. In der Mitte der Tafel ist der bärtige Christus zu sehen, der von einem rechts stehenden Mann mit kräftigem Griff am rechten Handgelenk gepackt wird. Christus wendet sich nach links, dort stehen dicht gedrängt weitere Kriegsknechte mit Lanzen. Einer davon greift an die rechte Schulter Christi und scheint diesen wegschieben zu wollen, während sein Nachbar ebenso wie der rechts Stehende mit ausgestrecktem Finger auf Christus zeigt. Vor der linken Gruppe sind Kopf und Oberkörper eines sich bückenden Mannes sichtbar. Bei dieser Figur handelt es sich vermutlich um Petrus, der Malchus ein Ohr abschlägt – eine Szene, die wahrscheinlich auf dem nun fehlenden unteren Teil der Tafel dargestellt war. Oben und an den Seiten ist das Relief mit einem glatten, erhöhten Rahmen eingegrenzt.
Im Unterschied zu den neutestamentlichen Tafeln des Paliotto in Salerno, die mit wenigen Ausnahmen jeweils zwei Episoden auf einer hochrechteckigen Elfenbeinplatte zeigen, ist auf dem Berliner Relief nur eine Szene der Passionsgeschichte wiedergegeben. In Salerno fehlt jedoch die hier geschilderte Gefangennahme. Die Berliner Tafel gehörte vermutlich zu einem größeren Zyklus; eine zweite Tafel in Berlin mit der Kreuzigung Christi (Kat.Nr. 31) sowie weitere mit Szenen aus dem Leben Jesu – unter anderem in Bologna, Paris, London – zeigen Übereinstimmungen in Darstellungsweise und Größe (vgl. Goldschmidt 1926, S. 40/41). Ursprünglich dienten diese Reliefs – ähnlich wie die des Paliotto in Salerno – zur Ausschmückung eines Thrones oder eines Antependiums. Da wichtige Episoden fehlen, ist anzunehmen, daß zahlreiche weitere Teile verloren gegangen sind.
Stilistisch unterscheidet sich das Berliner Relief von den Tafeln in Salerno durch vereinfachte Formen und Bewegungsmotive. Die Figuren sind mit relativ flachen Körpern wiedergegeben, dabei wurde nur der Kontur herausgearbeitet und die Binnenstruktur beinahe linear eingeritzt. Einzig die Köpfe treten stärker plastisch hervor. Charakteristisch ist die Gestaltung der Gesichter mit breiten Nasen und runden Augen mit gebohrten Pupillen. Aufgrund der teilweise groben Schnitzerei wirken jedoch einige Gesichter deformiert. Auch die großen Hände sind eher schematisch gearbeitet, die rechte Hand Christi ist nur im Umriß angelegt. Die relativ unproportionierten Gestalten sind mit starren Bewegungen gezeigt, vor allem Christus erscheint in unklarer Körperhaltung, die durch den ausgestreckten rechten Arm bestimmt wird. Eine Annäherung an die detaillierten Schilderungen der Elfenbeintafeln in Salerno ist in der Wiedergabe der Haare mit unterschiedlichen Locken und Strähnen zu sehen. Im Gegensatz zu den Tafeln des Paliotto, in denen ein reich gestalteter Kreuznimbus Christus auszeichnet, ist es hier nur eine Eingravierung in vereinfachter Form.
Übereinstimmend mit den meisten Reliefs in Salerno wird in der Berliner Tafel ein Hauptmotiv, das den Inhalt erschließt, besonders betont: Durch den Zugriff der Kriegsknechte wird die Gefangennahme verdeutlicht. Zudem betont die reduzierte Formensprache das Abrupte dieses Geschehens. Offen bleibt jedoch, ob eine heute verlorene Tafel des Paliotto als Vorbild diente oder ob es eine gemeinsame Vorlage für das Berliner Relief und das angenommene in Salerno gab (vgl. Bergman 1980, S. 53).
SKL

31
Kreuzigung Christi

Elfenbeinrelief, unterer Rand ausgebrochen,
H. 16 cm, B. 12,9 cm
Süditalien, Ende 11. Jahrhundert
Erworben 1887 aus der Sammlung aus'm Weerth
SKS, Inv.Nr. 588

Goldschmidt 1926, Nr. 137. – Metz 1966, Nr. 221. – Volbach 1923, S. 32, Taf. 37.

Auch das Relief mit der Kreuzigung Christi ist dem Umkreis des sog. Paliotto in Salerno zuzuordnen (vgl. Kat.Nr. 29, 32); es gehörte vermutlich zu einem ähnlichen Zyklus mit Darstellungen aus dem Leben Jesu, von dem Elfenbeinreliefs in Berlin (Kat.Nr. 30), Bologna, London und Paris erhalten sind. Mit der Kreuzigungsdarstellung in Salerno (Braca 1994, S. 122, Fig. XXXII) lassen sich ebenso Ähnlichkeiten aufzeigen wie mit einer Elfenbeintafel in New York, die auch in Süditalien entstand (Goldschmidt 1926, Nr. 144).
Der bärtige Christus steht aufrecht mit ausgebreiteten Armen, die Füße nebeneinander auf ein großes, merkwürdig von oben gesehenes Suppedaneum gestellt. Das Kreuz ist nicht plastisch ausgeführt, sondern war vermutlich gemalt. Der Kopf Christi mit großen, geöffneten Augen ist leicht nach rechts geneigt. Während seine Schultern etwas nach links verschoben sind, bilden die Hüften den Gegenschwung nach rechts. Das entsprechende Relief in Salerno zeigt Christus am Kreuz in einer ähnlichen, jedoch bewegteren Haltung. Vergleichbar ist auch der Lendenschurz, wobei in der Berliner Tafel eine vereinfachte und gröbere Version des faltenreichen und mehrfach verschlungenen Tuches der Kreuzigung in Salerno dargestellt ist. Auffallend ist das Fehlen der Wundmale Christi im Berliner Relief, möglicherweise waren diese ebenfalls aufgemalt. Einen wesentlichen Unterschied zur Tafel in Salerno bilden die hier hinzugefügten Figuren: links des Kreuzes steht Longinus mit der Lanze, rechts Stephaton mit dem Essigschwamm auf einem Stab. Beide sind von kleinerer Gestalt und stehen auf Podesten, die durch eine dichte Kreuzschraffur an Korbgeflecht erinnern. Diese und auch die gitterartige Schraffur der Fußstütze erscheinen in anderen Szenen des Paliotto, ebenso in ähnlicher Weise auf der New Yorker Kreuzigungstafel. Parallelen zu diesem Werk gibt es auch in der Darstellung von Maria und Johannes, die sich durch ihre Haltung von den Figuren der Kreuzigung in Salerno unterscheiden und einem jüngeren Bildtypus entsprechen (Goldschmidt 1926, S. 41). Links neben Longinus steht Maria, die trauernd die Hände mit ihrem stoffreichen Gewand verhüllt und zu Christus blickt. Der rechts außen stehende Johannes hat seine rechte Hand weisend erhoben, in der linken hält er ein Buch. Abweichend von den Reliefs in Salerno und in New York ist Johannes hier bärtig dargestellt. Oberhalb der Arme Christi sind in den Ecken zwei halbfigurige Engel mit großen, spitzen Flügeln zu sehen; sie haben ihre Hände im Klagegestus erhoben. In ähnlicher Weise erscheint dieses Bildmotiv auch auf der Kreuzigungstafel in Salerno.
Daneben gibt es formale Bezüge zum Paliotto in Salerno, die in der Ausgestaltung der Gewänder sowie der Flügel der Engel deutlich werden. Auch inhaltlich stimmen die Reliefs in Berlin und Salerno überein: Beide zeigen Christus, der mit geöffneten Augen am Kreuz steht und über den Tod triumphiert. SKL

Kat.Nr. 32

32
Christus in Emmaus

Elfenbeinrelief, linker Rand weggebrochen, unterer Rand fragmentiert, H. 11,9 cm, B. 10,2 cm
Süditalien, Ende 11. Jahrhundert
Erworben 1844, Kunstkammer
SKS, Inv.Nr. 570

Bergman 1980, S. 54, 126, Nr. 35, Abb. 36. – Braca 1994, S. 127/128, Taf. XXXV. – Gaborit-Chopin 1978, Nr. 130. – Goldschmidt 1926, Nr. 126/41. – Metz 1966, Nr. 219. – Volbach 1923, S. 31, Taf. 37.

Das am linken und unteren Rand fragmentierte Relief zeigt eine bedeutende Szene der Auferstehungsgeschichte: das Emmausmahl. Dem Bericht im Lukasevangelium (24, 13–33) zufolge trafen am dritten Tag nach der Kreuzigung Christi zwei seiner Jünger auf dem Weg nach Emmaus einen Unbekannten, mit dem sie über die Ereignisse sprachen. Nachdem sie am Abend in Emmaus angekommen waren, baten sie ihren Begleiter, zu einem gemeinsamen Mahl zu bleiben. Erst als dieser das Brot segnete und ihnen davon gab, erkannten sie in ihm Christus.
Die Darstellung des Reliefs betont die Handlung Christi, die das Wiedererkennen durch die Jünger erst ermöglicht. Auf der linken Seite ist der bärtige Christus dargestellt; frontal sitzend, dabei leicht nach rechts gewandt, hält er mit beiden Händen einen runden Brotlaib und blickt zu den Jüngern, die hinter einem Tisch mit einer bodenlangen Decke sitzen. Christus wird als Hauptfigur hervorgehoben durch seine Größe und seine bewegtere Körperhaltung, die mit den Faltenzügen seines Gewandes betont wird. Er ist in ganzer Gestalt zu sehen, während die kleiner dargestellten Jünger, die nahezu identisch gekleidet sind, weitgehend durch den Tisch verdeckt werden. Sie blicken gebannt zu Christus; der Moment des Erkennens wird angedeutet durch die auf den Tisch gelegte Hand des rechten Jüngers. Am rechten Rand des Reliefs ist ein schmales Gebäude mit Kuppel zu erkennen, dessen Vorderseite eine zweiflügelige Tür einnimmt. Über den Köpfen der Jünger ist wie durch ein Fenster ein Ausblick auf eine Stadtkulisse dargestellt, wobei weitere Kuppelbauten und ein großes Portal sichtbar sind.
Die Berliner Elfenbeintafel gehörte ursprünglich zu dem umfangreichen Zyklus des sog. Paliotto von Salerno (vgl. Kat.Nr. 29). Die erhaltenen Reliefs, die sich größtenteils im Museo Diocesano in Salerno befinden, zeigen vor allem Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, jedoch sind der ursprüngliche Zusammenhang und die Anordnung der Tafeln nicht überliefert (zu den Rekonstruktionsversuchen vgl. Braca 1994, S. 213–219). Meist wurden zwei neutestamentliche Szenen auf einer hochformatigen Elfenbeinplatte dargestellt. Auch die Berliner Tafel mit dem Emmausmahl bildete offenbar die obere Hälfte einer solchen Platte. Der wahrscheinlich zugehörige Teil, der in zwei Fragmenten erhalten ist, zeigt die Aussendung der Apostel: Der Teil mit dem segnenden Christus befindet sich in Hamburg im Museum für Kunst und Gewerbe, jener mit den Aposteln in Salerno (Braca 1994, S. 130, Taf. XXXV). Da bei den Reliefs des Paliotto einige wichtige Episoden fehlen, ist die ursprüngliche Abfolge nicht sicher zu klären.
In der Darstellung des Emmausmahls wurde Christus – wie in den anderen Reliefs mit Episoden aus dem Leben Jesu, der Passions- und Auferstehungsgeschichte – mit einem reich gestalteten Kreuznimbus akzentuiert. Auch andere Elemente sind bemerkenswert, wie die detailliert geschilderten Gebäude im Hintergrund mit tiefen, mehrfach gestaffelten Öffnungen. Die Köpfe der Figuren sind plastisch herausgearbeitet, wobei Haare und Bärte sorgsam strukturiert und die Augen durch gebohrte Pupillen besonders hervorgehoben wurden. Die Wiedergabe des Gewandes Christi mit langen Faltenzügen zeigt große Übereinstimmungen mit den Darstellungen der anderen neutestamentlichen Szenen des Paliotto. Für die gebogenen und verlängerten Formen wurden spätottonische Manierismen geltend gemacht (Braca 1994, S. 128).
Die von verschiedenen Künstlern gearbeiteten Tafeln des Paliotto (vgl. Braca 1994, S. 196–205) weisen stilistische und ikonographische Beziehungen zu Süditalien auf, wo im 11. Jahrhundert das Kloster Monte Cassino ein wichtiges Kunstzentrum bildete. Die dort und im benachbarten Kampanien entstandenen Elfenbeinarbeiten (vgl. Kat.Nr. 28–31, 33), Miniaturen, Mosaiken und Wandmalereien zeigen in ähnlicher Weise eine Vermischung byzantinischer und westlicher Elemente. Durch den Verlust der Dekorationen des Klosters Monte Cassino, die nur in Beschreibungen überliefert sind, bleibt ihre Vorbildhaftigkeit für die Darstellungen des Paliotto eine Vermutung (vgl. Bergman 1974, S. 171; Gaborit-Chopin 1978, S. 123). In Ikonographie und Bildaufbau werden mehrfach Bezüge zur süditalienischen Buchmalerei sichtbar; eine mit dem Berliner Relief vergleichbare Darstellung des Emmausmahls ist in der Exultetrolle 3 von Troia zu finden (Braca 1994, S. 128). Für die neutestamentlichen Szenen konnte in einzelnen Fällen nachgewiesen werden, daß die Elfenbeinplatten der sog. „Gruppe der Kathedra aus Grado" in Mailand (Goldschmidt 1926, Nr. 112–124), deren Entstehungszeit und -ort jedoch umstritten sind (vgl. Gaborit-Chopin 1978, S. 123; Bergman 1980, S. 55/56), als Bildvorlagen dienten. SKL

33
Königin eines Schachspiels

Elfenbein, Reste von roter Bemalung in den Tiefen und z.T. auf der Fläche, Ausbruch an der Rückseite, H. 8,9 cm, B. 8,2 cm, T. 4,6 cm
Süditalien (Amalfi), um 1100
Erworben 1855, Kunstkammer
SKS, Inv.Nr. 615

Dörig 1955, bes. S. 79, Abb. 13/14. – Goldschmidt 1926, Nr. 166. – Kluge-Pinsker 1991, S. 17-26, bes. S. 22, Abb. 8 (Vorder- und Rückseite). – Metz 1966, Nr. 223. – Volbach 1923, S. 33, Taf. 39 (Vorder- und Rückseite).

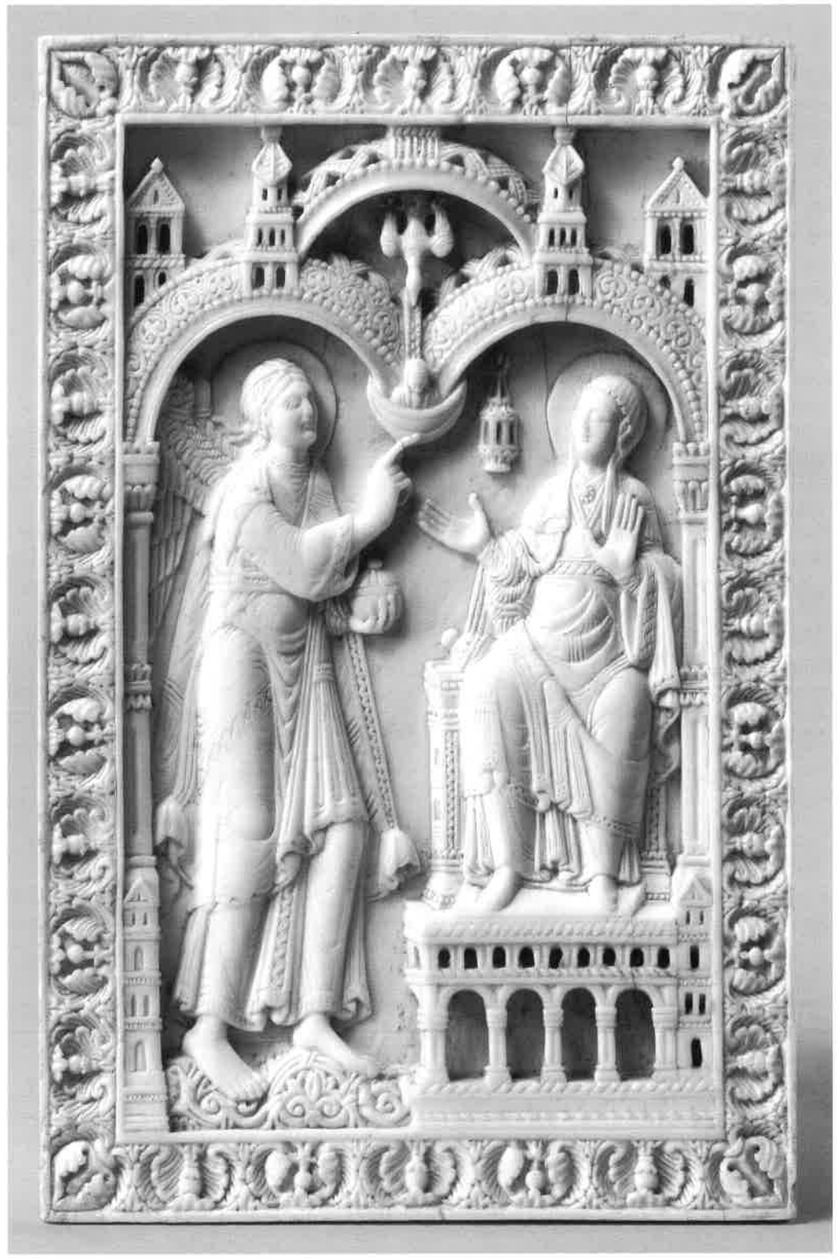
Die Königin sitzt auf einem rundum reich ornamentierten Thron mit zwei mächtigen Seitenwangen und rundem Abschluß. Der Thron ist an den Beinen durchbrochen gearbeitet, der Sitz mit zwei voluminösen Kissen gepolstert. Die Frauenfigur trägt ein in parallelen Falten geführtes Gewand mit weiten Ärmeln und ein eng anliegendes Untergewand; das Haupt mit wohl in der Mitte gescheitelten Haaren zeichnet eine flache, mit Kreisen verzierte Krone und großer kreisförmiger Ohrschmuck aus. Die Rechte ist in einem Rede- oder Zeigegestus vor die Brust gelegt, die Linke liegt im Schoß. Das Gewand ist völlig schmucklos, im Gegensatz zu der auffälligen dekorativen Gestaltung des Thrones.
Besonders eng verwandt ist die Berliner Königin mit einer Schachfigur in Florenz, die einen Wesir (= Dame, s.u.) darstellt (Kluge-Pinsker 1991, Abb. 7b). Hier finden sich eine ähnliche Krone, ähnlich zurückhaltende Gewandstrukturen und vor allem das Wellenmuster. Dieses schmückt in Berlin die Thronpfosten und in Florenz die blockhafte Umrahmung; auch die unspezifische Gestik beider Figuren ist gleich.
Beide Schachfiguren lassen sich stilistisch mit einer Serie von Elfenbeinschnitzereien aus dem Ende des 11. Jahrhunderts verbinden, deren Großteil sich im Dom in Salerno befindet (vgl. Kat.Nr. 29–32). Hier hat z.B. das auffällige Rhombenmuster der Rückseite des Thrones, gebildet aus sich kreuzenden Doppellinien (in Salerno einfache Linien) mit einem Punkt in den so entstandenen Zwickeln, seine engste Entsprechung: Es wird regelmäßig zur Kennzeichnung von Architektur, aber auch als Schmuck von Gewändern oder in der Mandorla des thronenden Christus verwendet (vgl. Braca 1994, z.B. Taf. VIII, XXIV, XXXVII und passim). Dieses aus einfachen Linien gebildete Rhombenmuster findet einen späten Nachhall bei der Königsfigur aus dem 13. Jahrhundert in der ehemaligen Sammlung Robert von Hirsch (Dörig 1955).
Die Form des Thrones läßt sich ebenfalls bei den Salernitaner Elfenbeinen belegen, z.B. bei der Szene der Magier vor Herodes (Braca 1994, Taf. XXIII). Mehrfach kommen hier auch Kronen mit Kreisverzierung vor (ebd., Taf. XIII, XIX, XXIII), die jedoch in der Regel Aufsätze zeigen. Die gleichmäßige, schlichte Fältelung des Gewandes der Königin ist ähnlich wiedergegeben bei dem Gewand der Maria auf einer Einzelplatte in Cleveland mit der Reise nach Bethlehem, die aus der gleichen Werkstatt stammt und zwischen 1100 und 1120 datiert wird (Wixom 1979, Nr. 1). In verwandter Weise fallen die Ärmel des Übergewandes wie mit einem breiten Umschlag herab, das Untergewand liegt an den Handgelenken eng an, über den Füßen bilden sich dreieckig akzentuierte Tütenfalten. Die Schachfigur in Berlin ist allerdings blockhafter gebildet.
Das Schachspiel ist eines der ältesten Spiele der Menschheit (vgl. zum folgenden zuletzt Kluge-Pinsker 1991, S. 9/10). Es wird angenommen, daß sein Ursprung als Spiel für vier Parteien in Indien in vorchristlicher Zeit liegt, schriftliche Nachrichten aus Indien sind allerdings erst aus der Zeit um 600 n.Chr. erhalten. Zu dieser Zeit läßt es sich auch in China nachweisen (Petzold 1986, S. 17–40). Von Indien aus gelangte das Schachspiel, nun offenbar als Zweiparteienspiel, nach Persien und in die islamische Welt; von dieser zweiten Heimat zeugt heute noch die Bezeichnung Schach, abgeleitet vom persischen Shâh = Herrscher, König. Die vier Parteien mit je einem König als Führer waren zu zwei Parteien zusammengezogen worden, wobei es nun in jeder Partei einen König und einen Wesir gab. Der Wesir wurde in späterer Zeit zur Königin oder Dame, wovon unsere Figur bereits Zeugnis gibt. RM

34
Verkündigung an Maria

Elfenbeinrelief, H. 18,4 cm, B. 11,9 cm
Nordfrankreich (?), Anfang 12. Jahrhundert
Erworben 1903 aus der Sammlung der Grafen von Fürstenberg-Stammheim
SKS, Inv.Nr. 2787

Ausst.Kat. Essen 1956, Nr. 481 (Victor H. Elbern). – Elbern 1962, S. 75, Nr. 343. – Gaborit-Chopin 1978, S. 104/105. – Goldschmidt 1918, Nr. 160. – Volbach, S. 25, Taf. 29.

Das Relief gehörte zum Schmuck eines Buchdeckels, der um eine Evangelienhandschrift gebunden war. Es stammt aus dem Besitz der Grafen von Fürstenberg in Stammheim (Westfalen), von denen es 1903 erworben wurde, während die zugehörige Handschrift damals in der Sammlung verblieb.
Unter einer doppelbogigen Arkade verkündet der in prunkvollem Ornat, gleichsam als kaiserlicher Bote auftretende Engel Gottes der Jungfrau Maria, daß sie einen Sohn, den Gottessohn, gebären werde (Lukas 1, 26–35). Während der Engel steht, sitzt Maria auf einem reich verzierten Thron, der auf einem architektonisch gebildeten Sockel ruht. Beide Figuren füllen den Raum unterhalb der Arkade fast vollständig aus. Im rechten Bogen hängt eine Lampe. Zwischen den Bögen befindet sich in einem mondsichelförmigen „Schiffchen" wie ein hängender Schlußstein das Brustbild einer Gestalt, die als Figur Christi gedeutet wurde. Ungewöhnlich ist freilich, daß die kleine Gestalt eine Kopfbedeckung trägt, ein Kreuznimbus indessen fehlt. Die Figuren des Verkündigungsengels und Mariens sind durch Nimben ausgezeichnet. Der Finger des Engels weist scheinbar auf die eigenartige Form, und seine Blicke und die Mariens richten sich offenbar darauf. Oberhalb der Arkade verbindet ein weiterer Bogen die Scheitel, so daß im Zwickel die Taube des Heiligen Geistes Platz hat. Vom Kopf der Taube führt ein „Strahl" zum Haupt des Brustbildes, das sich unmittelbar darunter befindet. Architektonische Abbreviaturen, wie sie in dieser Zone vorkommen, sind seit karolingischer Zeit weit verbreitet. Gerahmt wird die Szene von einem Blattpalmettenfries, dessen Mitte alternierend Beeren und Eicheln zieren.
Die Zahl der Verkündigungsszenen, in denen Maria als Thronende erscheint, nimmt im Abendland seit dem 9. Jahrhundert kontinuierlich ab. Diese gegenüber dem Typus mit der stehenden Maria ältere Form der Darstellung, deren Tradition bis in frühchristliche Zeit zurückreicht, lebte in der byzantinischen Kunst länger als im Abendland. Von byzantinischen Verkündigungsdarstellungen sind auch Motive wie der Kopfschmuck des Engels, die Tracht beider Figuren, der kaiserliche Thron mit dem runden Purpurkissen oder die Ädikula bekannt, so daß für die Berliner Elfenbeintafel solche Vorlagen anzunehmen sind. Das ungewöhnlich reich und flächenfüllend mit ornamentalem und architektonischem Dekor verzierte Relief gehört zu einer kleinen Gruppe verwandter Werke, von denen besonders eine Tafel mit einer Kreuzigung (London, Victoria and Albert Museum) und eine weitere mit den Drei Frauen am Grabe Christi (Florenz, Museo Nazionale del Bargello) dem Berliner Elfenbeinrelief stilistisch sehr nahe stehen. Für den Stil der Figuren sind die überlängten, schlanken und „staksigen" Gestalten und die weitgehend flächig-ornamentale Auffassung der Gewänder charakteristisch. Die Gestaltung entspricht somit bestimmten stilistischen Tendenzen am Ende des 11. und am Anfang des 12. Jahrhunderts, in denen in zunehmenden Maße die plastische Form hinter einer eher linearen Flächengestaltung zurücktritt.
Die Lokalisierung dieser Gruppe bereitet erhebliche Schwierigkeiten. Es existieren weder äußere Hinweise auf den Entstehungsort dieser Werke, noch bietet der Stil hinreichend sichere Anhaltspunkte; er läßt sich älteren oder gleichzeitigen, zugleich aber lokalisierbaren Elfenbeinwerken nicht ohne weiteres anschließen. In der Buchmalerei waren jedoch am Ende des 11. und am Anfang des 12. Jahrhunderts England, Nordfrankreich und das Maasgebiet Ausgangspunkt der Entwicklung eines neuartigen linearen Flächenstils, so daß die Entstehung des Verkündigungsreliefs am ehesten noch im Einflußbereich dieser Regionen vermutet werden kann. JF

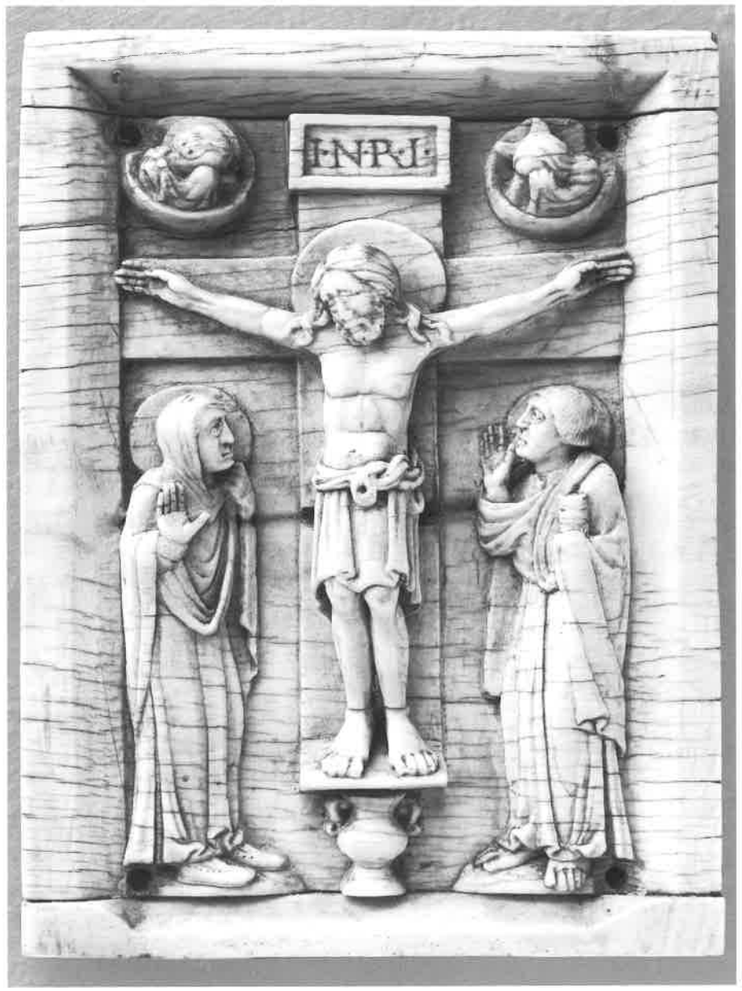


35
Kreuzigung Christi

Elfenbeinrelief, quer zur Maserung geschnitzt, rückseitig die Zahl 124 und alte Besitzvermerke von 1584 und 1751 eingeritzt (transkribiert bei Goldschmidt), unterer Rand aus einem anderen Stück Elfenbein (oder Knochen?) angesetzt, H. 12,7 cm, B. 10 cm
Kölnisch, Mitte 12. Jahrhundert
Erworben 1901 aus der Sammlung Bogaerde
SKS, Inv.Nr. 2630

Goldschmidt 1923, Nr. 37. – Hürkey 1983, Nr. 113, S. 28. – Metz 1966, Nr. 197. – Volbach 1923, S. 27, Taf. 33 (ohne Hinweis auf die Inschriften der Rückseite).

Auf die notwendigsten Figuren reduziert und ohne jegliches dekoratives Beiwerk wird die Kreuzigung Christi ins Bild gesetzt. Christus steht fast völlig frontal, mit einer ganz leichten Drehung der Hüfte nach rechts, an einem sehr schlichten Kreuz mit Titulustafel; die Arme sind weit gebreitet, die Hände berühren den Rahmen. Die Augen geschlossen und das Haupt nach rechts geneigt, zieht er die Blicke der seitlich stehenden Maria und Johannes auf sich. Beide, auf eigenen Erdschollen, sind Christus zugewandt, sie stehen gebeugt und haben die Hände in Trauer erhoben. Maria greift mit der anderen Hand in ihren Schleier, Johannes hält eine Buchrolle. Drei weitere Bildelemente sind der Szene beigegeben: Sonne und Mond, die ebenfalls trauernd ihre Gesichter verhüllen, und ein bauchiger Kelch unter dem Fußbrett am Kreuz.
Die Kreuzigung Christi, das zentrale Heilsereignis des Christentums, ist ohne Dramatik wiedergegeben. Sehr ruhig, fast monumental verharren die Trauernden. Christus selbst zeigt keine Wundmale oder sonstige Anzeichen seines Leidens. Die beigegebenen Personifikationen von Sonne und Mond verweisen einerseits auf die in den Evangelien berichtete Verfinsterung der Erde während der Kreuzigung; andererseits, durch ihre Herkunft aus der antiken Herrscherikonographie, spielen sie auf den in Ewigkeit und auch über den Kosmos herrschenden Christus an. Das doppelhenklige Gefäß unter den Füßen Christi verweist auf die Eucharistie, auf die unblutige Erneuerung des Opfers Christi in der Messe. Es handelt sich hier gewissermaßen um eine Abkürzung der Szene, in der Ecclesia, die Personifikation der Kirche, einen Kelch an die Seitenwunde Christi hält und so das Sakrament des Blutes empfängt.
Die Figuren sind von blockhafter Geschlossenheit, die Faltenzüge breit, die Stoffe wirken eher dick als fein. Trotz der kräftig gebildeten Gesichter und des athletischen Körpers Christi ist das Elfenbein nicht grob oder gar summarisch gearbeitet: Mit großer Sorgfalt sind die gesträhnten Haare, die Innenseiten der Hände, Handgelenke und Arme, die Schuhe der Maria gebildet. Über die charakteristische Gestaltung der Figur des Gekreuzigten – die gelockten und gedrehten Haare, den „mürrischen" Gesichtsausdruck (Hürkey 1983), die eingelegten Daumen, das sorgfältig verknotete Lendentuch – läßt sich das Elfenbein der kölnischen Kunst des 12. Jahrhunderts zuordnen. Als motivisch sehr ähnlich soll die Kreuzigungsminiatur im Evangeliar aus St. Georg in Köln genannt werden, entstanden zwischen 1100 und 1120 (fol. 173r, Bloch/Schnitzler 1967, Nr. XX, Abb. S. 493): Sonne und Mond erscheinen dort gleichartig in Medaillons, die unten eine Wölbung bilden, die Daumen sind eingelegt, die Daumenballen mit Schattierungen gekennzeichnet, die Knotung des Lendentuches, ebenfalls mit zwei Zipfeln, ist deutlich zu erkennen.
Die Tafel besteht nicht aus einem Stück Elfenbein. Der obere wie auch der untere Rand sind angesetzt. An diesen angesetzten Randstreifen finden sich an den Schmalseiten jeweils zwei Löcher. Zu welchem Zweck diese Streifen angesetzt wurden, ob die Kreuzigungstafel vielleicht in einer späteren Montage als Mitteltafel eines Triptychons verwendet wurde, bleibt offen (vgl. zur Montage Kat.Nr. 8). RM



Kat.Nr. 8

Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

Acta sanctorum
Acta sanctorum, ed. Joannes Bollandus et al., Paris 1863 ff.

Arnulf 1990
Arwed Arnulf, Eine Perle für das Haupt Leons VI. Epigraphische und ikonographische Untersuchungen zum sogenannten Szepter Leons IV., in: Jahrbuch der Berliner Museen 32, 1990, S. 69–84.

Arnulf 1993
Arwed Arnulf, Die Namenliste des Berliner Christus-Maria-Diptychons, in: Jahrbuch für Antike und Christentum 36, 1993, S. 134–139.

Bange 1923
Ernst Friedrich Bange, Die Bildwerke in Bronze und anderen Metallen, Arbeiten in Perlmutter und Wachs, geschnittene Steine (= Die Bildwerke des Deutschen Museums 2), Berlin/Leipzig 1923.

von Bargen 1994
Friederike von Bargen, Zur Materialkunde und Form spätantiker Elfenbeinpyxiden, in: Jahrbuch für Antike und Christentum 37, 1994, S. 45–63.

Becker/Hefner-Alteneck 1863
C. Becker/Jacob Heinrich von Hefner-Alteneck, Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance, Band 3, Frankfurt 1863.

Beissel 1909
Stephan Beissel, Gefälschte Kunstwerke, Freiburg 1909.

Bergman 1974
Robert P. Bergman, A School of Romanesque Ivory Carving in Amalfi, in: Metropolitan Museum Journal 9, 1974, S. 163–186.

Bergman 1980
Robert P. Bergman, The Salerno Ivories. Ars Sacra from Medieval Amalfi, Cambridge/London 1980.

Beutler 1964
Christian Beutler, Bildwerke zwischen Antike und Mittelalter. Unbekannte Skulpturen aus der Zeit Karls des Großen, Düsseldorf 1964.

Beutler 1985
Christian Beutler, Das Grab des Heiligen Sola, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 20, 1985, S. 55–68.

Bloch 1980
Peter Bloch, Skulpturengalerie. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Stuttgart 1980.

Bloch 1987
Peter Bloch, Eine Berliner Verkündigung, in: Frank-Lothar Knoll (Hrsg.), Wege zur Kunst und zum Menschen. Festschrift für Heinrich Lützeler, Bonn 1987, S. 327–331.

Bloch/Schnitzler 1967
Peter Bloch/Hermann Schnitzler, Die ottonische Kölner Malerschule, Band 1, Düsseldorf 1967.

Bode/von Tschudi 1888
Wilhelm Bode/Hugo von Tschudi, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche. Königliche Museen zu Berlin, Berlin 1888.

Braca 1994
Antonio Braca, Gli Avori Medievale del Museo Diocesano di Salerno, Salerno 1994.

Buddensieg 1995
Tilmann Buddensieg, Ein Fuldaer Elfenbeinrelief in Würzburg. Ein Beitrag zur Geschichte der karolingischen Akanthusranke, in: Birgitt Borkopp (Hrsg.), Studien zur Byzantinischen Kunstgeschichte, Festschrift für Horst Hallensleben zum 65. Geburtstag, Amsterdam 1995, S. 127–146.

Büchsel 1995/1996
Martin Büchsel, Antikenrezeption und Kompositionsweise der Älteren Metzer Schule, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 49/50, 1995/1996, S. 9–43.

Connor 1998
Carolyn L. Connor, The Color of Ivory. Polychromie on Byzantine Ivories, Princeton 1998.

Cutler 1984
Anthony Cutler, The Making of the Justinian Diptychs, in: Byzantion 54, 1984, S. 75–115.

Cutler 1985
Anthony Cutler, The Craft of Ivory. Sources, Techniques and Uses in the Mediterranean World A.D. 200–1400, Washington 1985.

Cutler 1987
Anthony Cutler, Prolegomena to the Craft of Ivory Carving in Late Antiquity and the Early Middle Ages, in: Xavier Barral i Altet (Hrsg.), Artistes, artisans et production artistique, Band 2, Paris 1987, S. 431–475.

Cutler 1994
Anthony Cutler, The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory, and Society in Byzantium (9th–11th centuries), Princeton 1994.

Cutler 1995
Anthony Cutler, The Date and Significance of the Romanos Ivory, in: Doula Mouriki u.a. (Hrsg.), Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann, Princeton 1995, S. 605–610.

Cutler 1996
Anthony Cutler, Art. Early Christian and Byzantine Art. § VII.5: Ivories and Steatites, 4th century-1453, in: Jane Turner (Hrsg.), The Dictionary of Art, 1996, Band 9, S. 647–652.

Delbrueck 1929
Richard Delbrueck, Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler (= Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 2), Berlin 1929.

Dodwell 1961
Charles Reginald Dodwell, Theophilus. De Diuersis Artibus – Theophilus. The Various Arts, London 1961.

Dörig 1955
José Dörig, Ritratti dell'Imperatore Federico II, in: Rivista d'Arte 30, 1955, S. 65–91.

Elbern 1962
Victor H. Elbern, Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr, Tafelband, Düsseldorf 1962.

Engemann 1987
Josef Engemann, Elfenbeinfunde aus Abu Mena/Ägypten, in: Jahrbuch für Antike und Christentum 39, 1987, S. 172–186.

di Fabio 1997
Clario di Fabio, La „Pace" di San Lorenzo di Portovenere, il Maresciallo di Boucicaut e Pedro de Luna. Un Promemoria per la Storia della Cultura Figurativa a Genova nell' „autunno del medioevo", in: Anna Rosa Calderoni Masetti (Hrsg.), Studi di orificeria, Bolletino d'arte, Supplemento al n. 95, Rom 1997, S. 137–148.

Fillitz 1958
Hermann Fillitz, Die Spätphase des „langobardischen" Stiles. Studien zum oberitalienischen Relief des 10. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 54, 1958, S. 7–72.

Fillitz 1962
Hermann Fillitz, Die Wiener Gregor-Platte. Ein Beitrag zum lothringischen Elfenbeinrelief des 10. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 58, 1962, S. 7–22.

Fillitz 1966
Hermann Fillitz, Die Elfenbeinreliefs zur Zeit Kaiser Karls des Großen, in: Aachener Kunstblätter 32, 1966, S. 14–45.

Fillitz 1969
Hermann Fillitz, Das Mittelalter I (= Propyläen Kunstgeschichte 5), Berlin 1969.

Führer Madrid 1992
Museo Arqueológico Nacional, Guía general, Band 2, Madrid 1992.

Gaborit-Chopin 1978
Danielle Gaborit-Chopin, Elfenbeinkunst im Mittelalter, Berlin 1978.

Gaborit-Chopin 1988
Danielle Gaborit-Chopin, Avori Medievali, Museo Nazionale del Bargello, Florenz 1988.

Gaborit-Chopin 1996
Danielle Gaborit-Chopin, Art. Gothic. § VII: Ivories, in: Jane Turner (Hrsg.), The Dictionary of Art, 1996, Band 13, S. 171–178.

Gillerman 1977
Dorothy Gillerman, The Clôture of Notre-Dame and its Role in the Fourteenth Century Choir Program, New York/London 1977.

Gillerman 1994
Dorothy Gillerman, Enguerran de Marigny and the Church of Notre-Dame at Ecouis. Art and Patronage in the Reign of Philip the Fair, Pennsylvania State University 1994.

Goldschmidt 1914 und 1918
Adolph Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen der karolingischen und sächsischen Kaiser. VIII.–XI. Jahrhundert, Band 1 und 2, Berlin 1914 und 1918.

Goldschmidt 1923 und 1926
Adolph Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit. XI.–XIII. Jahrhundert, Band 3 und 4, Berlin 1923 und 1926.

Goldschmidt/Weitzmann 1930 und 1934
Adolph Goldschmidt und Kurt Weitzmann, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des 10.–13. Jahrhunderts, Band 1: Kästen, Band 2: Reliefs, Berlin 1930 und 1934.

Grodecki 1947
Louis Grodecki, Les Ivoires Français, Paris 1947.

Harbison 1984
Peter Harbison, Early Carolingian Narrative Iconography. Ivories, Manuscripts, Frescoes and Irish High Crosses, in: Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums 31, 1984, S. 455–471.

Hartmann 1998
Peter Wulf Hartmann, Elfenbeinkunst, Wien 1998.

Hasse 1970
Max Hasse, Sankt Annen-Museum Lübeck. Die sakralen Werke, Lübeck 1970.

Hegemann 1988
Hans-Werner Hegemann, Das Elfenbein in Kunst und Kultur Europas, Mainz 1988.

Herzog/Reß 1958
Erich Herzog und Anton Reß, Art. Elfenbein – Elfenbeinplastik, in: Ernst Gall/Ludwig Heinrich Heydenreich, Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Band 4, Stuttgart 1958, Sp. 1307–1362, bes. Sp. 1332–1337.

Hildburgh 1945
W.L. Hildburgh, Concerning a Questionable Identification of Mediaeval Catalan Champlevé Enamels, in: The Art Bulletin 27, 1945, S. 247–259.

Hürkey 1983
Edgar Hürkey, Das Bild des Gekreuzigten im Mittelalter. Untersuchungen zur Gruppierung, Entwicklung und Verbreitung anhand der Gewandmotive, Worms 1983.

Jászai 1979
Géza Jászai, Zur Elfenbein-Madonna der Kirche des ehemaligen Augustinerinnenklosters in Langenhorst, in: Westfalen 58, 1979, S. 16–23.

Jehle 1995
Hiltrud Jehle, Elfenbein – Überlegungen zum Material und zu seiner Verarbeitung, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 9, 1995, S. 337–347.

Kahsnitz 1982
Rainer Kahsnitz, Das Goldene Evangelienbuch von Echternach. Codex Aureus Epternacensis Hs. 156142 aus dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Kommentarband zur Faksimile-Ausgabe, Frankfurt a. M./Stuttgart 1982.

Kammel 1996
Frank Matthias Kammel, Die Sammlung der Abgüsse von Bildwerken der christlichen Epochen an den Berliner Museen, in: Hartmut Krohm (Hrsg.), Meisterwerke mittelalterlicher Kunst, Berlin 1996, S. 41–68.

Kat. Berlin 1992
Arne Effenberger/Hans-Georg Severin, Das Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst. Staatliche Museen zu Berlin, Mainz 1992.

Kat. München 1973
Julius Böhler, Gemälde alter Meister, Plastiken, Zeichnungen, Kunstgewerbe, Verkaufskatalog Oktober-November 1973.

Kessler 1966
Herbert L. Kessler, An Eleventh Century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese revival, in: Jahrbuch der Berliner Museen 8, 1966, S. 67–95.

Kluge-Pinsker 1991
Antje Kluge-Pinsker, Schach und Trictrac. Zeugnissse mittelalterlicher Spielfreude in salischer Zeit, Sigmaringen 1991.

Koechlin 1924
Raymond Koechlin, Les Ivoires Gothiques Français, 3 Bände, Paris 1924, unveränderter Nachdruck Paris 1968.

Kollwitz 1959
Johannes Kollwitz, Art. Elfenbein, in: Reallexikon für Antike und Christentum 4, 1959, Sp. 1106–1141.

Krohm 1971
Hartmut Krohm, Die Skulptur an den Querhausfassaden der Kathedrale von Rouen, in: Aachener Kunstblätter 40, 1971, S. 40–153.

Langberg 1982
Harald Langberg, Gunhildkorset. Gundhild's Cross and Medieval Court Art in Denmark, Kopenhagen 1982.

Leeuwenberg 1969
Jaap Leeuwenberg, Early Nineteenth-Century Gothic Ivories, in: Aachener Kunstblätter 39, 1969, S. 111–148.

Leicht 1984
Hans D. Leicht (Hrsg. und Bearb.), Wilhelm Rubruk. Reisen zum Großkhan der Mongolen. Von Konstantinopel nach Karakorum 1253–1255, Stuttgart 1984.

Little 1996/1
Charles T. Little, Art. Carolingian Art. § VI: Ivories, in: Jane Turner (Hrsg.), The Dictionary of Art, 1996, Band 5, S. 809–811, bes. S. 810.

Little 1996/2
Charles T. Little, Art. Ottonian Art. § VI: Ivories, in: Jane Turner (Hrsg.), The Dictionary of Art, 1996, Band 23, S. 659–661.

Little 1996/3
Charles T. Little, Art. Romanesque Art. § VIII: Ivories, in: Jane Turner (Hrsg.), The Dictionary of Art, 1966, Band 26, S. 695–700.

Longhurst 1927 und 1929
Margaret H. Longhurst, Catalogue of Carvings in Ivory. Victoria and Albert Museum, 2 Bände, London 1927 und 1929.

Lüdke 1983
Dietmar Lüdke, Die Statuetten der gotischen Goldschmiede. Studien zu den „autonomen" und vollrunden Bildwerken der Goldschmiedeplastik und den Statuettenreliquiaren in Europa zwischen 1230 und 1530, 2 Bände, München 1983.

Mann 1931
J. G. Mann, Sculptures, Marbles, Terra-Cottas and Bronzes, Carvings in Ivory and Wood, Plaquettes, Medails, Coins and Wax-Reliefs (= Wallace Collection Catalogues), London 1931.

Marth 1993
Regine Marth, Der große Knochenkasten der Skulpturensammlung. Ein ungewöhnliches Objekt aus der Zeit um 1100, in: Jahrbuch der Berliner Museen 35, 1993, S. 57–70.

Marth 1998
Regine Marth, Art. Gandersheim, Kästchen von, in: Heinrich Beck (Hrsg.), Reallexikon der Germanischen Altertumskunde, Berlin/New York 1998, Band 10, S. 422–424.

Martini/Rizzardi 1990
Luciana Martini und Clementina Rizzardi, Avori Bizantini e Medievali nel Museo Nazionale di Ravenna, Ravenna 1990.

Martini 1993
Luciana Martini, Alcune Osservazione sulla Produzione di Confanetti 'Embriachesi' e sulla loro Storiografia, in: Luciana Martini (Hrsg.), Oggetti in Avorio e Osso nel Museo Nazionale di Ravenna, Sec. XV–XIX, Ravenna 1993.

Maskell 1966
Alfred Maskell, Ivories, Vermont/Tokyo 1966 (1. Auflage 1905).

Melzak 1983
Robert Melzak, The Carolingian Ivory Carvings of the Later Metz Group, Phil.Diss. Columbia University 1983.

Merlini 1988
Elena Merlini, La 'Bottega degli Embriachi' e i Cofanetti Eburnei fra Trecento e Quattrocento. Una Proposta di Classificazione, in: Arte Cristiana 76, 1988, S. 267–282.

Merlini 1991
Elena Merlini, I Trittici Portatili della 'Bottega degli Embriachi', in: Jahrbuch der Berliner Museen 33, 1991, S. 47–62.

Metz 1966
Peter Metz, Bildwerke der christlichen Epochen von der Spätantike bis zum Klassizismus. Aus den Beständen der Skulpturenabteilung der Staatlichen Museen, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin-Dahlem, München 1966.

Molinier 1896
Emile Molinier, Catalogue des Ivoires, Musée National du Louvre, Paris 1896.

Mouriki 1970/1972
Doula Mouriki, The Theme of the Spinario in Byzantine Art, in: Deltion tes Christianikes Archaiologikes Hetaireias, Serie 4, 6, 1970/1972, S. 53–66.

Müller/Steingräber 1954
Theodor Müller und Erich Steingräber, Die französische Goldemailplastik um 1400, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 5, 1954, S. 29–79.

Muhl 1990
Arnold Muhl, Ein mittelalterliches figürlich verziertes Kammfragment aus Potsdam-Babelsberg, in: Acta praehistorica et archaeologica 22, 1990, S. 121–138.

Natanson 1951
Joseph Natanson, Gothic Ivories of the 13th and 14th centuries, London 1951.

Ott 1998
Joachim Ott, Krone und Krönung. Die Verheißung und Verleihung von Kronen in der Kunst von der Spätantike bis um 1200 und die geistige Auslegung der Krone, Mainz 1998.

Erwin Panofsky, A Parisian Goldsmith's Model of the Early Fifteenth Century?, in: Oswald Goetz (Hrsg.), Beiträge für Georg Swarzenski zum 11. Januar 1951, Berlin 1951, S. 70–84.

Petzold 1986
Joachim Petzold, Schach. Eine Kulturgeschichte, Leipzig 1986.

Philippovich 1982
Eugen von Philippovich, Elfenbein. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber (= Bibliothek für Kunst und Antiquitätenfreunde 17), Braunschweig 1961, 2. Auflage 1982.

Randall 1985
Richard H. Randall u.a., Masterpieces of Ivory from the Walters Art Gallery Baltimore, New York 1985.

Randall 1993
Richard H. Randall, The Golden Age of Ivory. Gothic Carvings in North American Collections, New York 1993.

Rasmussen 1977
Jörg Rasmussen, Untersuchungen zum Halleschen Heiltum des Kardinals Albrecht von Brandenburg, Teil 2, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 28, 1977, S. 91–132.

Ribbert 1992
Margret Ribbert, Untersuchungen zu den Elfenbeinarbeiten der Älteren Metzer Gruppe (= Beiträge zur Kunstgeschichte 7), Witterschlick/Bonn 1992.

von Schlosser 1899
Julius von Schlosser, Die Werkstatt der Embriachi in Venedig, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Wien 20, 1899, S. 220–282.

Schnitzler 1957
Herrmann Schnitzler, Fulda oder Reichenau?, Wallraf-Richartz-Jahrbuch 19, 1957, S. 39–132.

Schnitzler 1959
Hermann Schnitzler, Ein Kruzifixus aus Walroßzahn, in: Festschrift für Erich Meyer zum 60. Geburtstag, Hamburg 1959, S. 84–87.

Stracke 1994
Wolfgang Stracke, St. Maria im Kapitol. Die romanische Bildertür, Köln 1994.

Stratford 1997
Neil Stratford, The Lewis Chessmen and the Enigma of the Hoard, The Trustees of the British Museum London 1997.

Stuhlfauth 1896
Georg Stuhlfauth, Die altchristliche Elfenbeinplastik (= Archäologische Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter 2) Freiburg/Leipzig 1896.

Surmann 1990
Ulrike Surmann, Studien zur ottonischen Elfenbeinplastik in Metz und Trier (= Beiträge zur Kunstgeschichte 5), Witterschlick/Bonn 1990.

Swarzenski 1954
Hanns Swarzenski, Monuments of Romanesque Art. The Art of Church Treasures in North-Western Europe, London 1954.

Thoby 1963
Paul Thoby, Le Crucifix des Origines au Concile de Trente. Étude iconographique. Supplément, Nantes 1963.

Vöge 1899
Wilhelm Vöge, Ein deutscher Schnitzer des 10. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 20, 1899, S. 117–124.

Vöge 1900
Wilhelm Vöge, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen. Die Elfenbeinbildwerke, Berlin 1900.

Volbach 1923
Wolfgang Fritz Volbach, Die Elfenbeinbildwerke (= Die Bildwerke des Deutschen Museums 1), Berlin/Leipzig 1923.

Volbach 1976
Wolfgang Fritz Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz 1916, 3. völlig neu bearbeitete Auflage Mainz 1976.

Weitzmann 1955
Kurt Weitzmann, Observations on the Cotton Genesis Fragments, in: Kurt Weitzmann (Hrsg.), Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr., Princeton 1955, S. 112–131.

Weitzmann 1972
Kurt Weitzmann, Ivories and Steatites (= Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection 3), Washington 1972.

Westwood 1876
John O. Westwood, A Descriptive Catalogue of the Fictile Ivories in the South Kensington Museum with an Account of the Continental Collections of Classical and Mediaeval Ivories, London 1876.

Williamson 1986
Paul Williamson, The Medieval Treasury. The Art of the Middle Ages in the Victoria and Albert Museum, London 1986.

Winter 1907
Ferdinand Winter, Die Kämme aller Zeiten von der Steinzeit bis zur Gegenwart. Eine Sammlung von Abbildungen mit erläuterndem Text, Leipzig 1907.

Wixom 1979
William D. Wixom, Eleven Additions to the Medieval Collection (= The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, März/April 1979), Cleveland 1979.

Wolters 1976
Wolfgang Wolters, La Scultura Veneziana Gotica (1300–1460), 2 Bände, Venedig 1976.

Wurche 1962
Ria Wurche, Die Elfenbeinbildwerke in der Skulpturen-Sammlung, in: Forschungen und Berichte 5, 1962, S. 73–78.

Ausstellungskataloge

Ausst.Kat. Berlin 1975
Tilo Brandis (Hrsg.), Zimelien. Abendländische Handschriften des Mittelalters aus den Sammlungen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Ausstellung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin 1975/1976.

Ausst.Kat. Berlin 1992
Dietrich Kötzsche (Hrsg.), Der Quedlinburger Schatz – Wieder vereint, Ausstellung Kunstgewerbemuseum Berlin 1992.

Ausst.Kat. Darmstadt 1997
Markus Miller (Bearb.), Kölner Schatzbaukasten. Die Große Kölner Beinschnitzwerkstatt des 12. Jahrhunderts, Ausstellung Hessisches Landesmuseum Darmstadt 1997.

Ausst.Kat. Detroit 1997
Peter Barnet (Hrsg.), Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age, Ausstellung The Detroit Institute of Arts 1997.

Ausst.Kat. Essen 1956
Heinz Köhn/Victor H. Elbern (Hrsg.), Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr, Ausstellung Villa Hügel Essen 1956.

Ausst.Kat. Essen 1968
Marienbild in Rheinland und Westfalen, Ausstellung Villa Hügel Essen 1968.

Ausst.Kat. Frankfurt 1976
Anton von Euw, Elfenbeinarbeiten von der Spätantike bis zum hohen Mittelalter. Aus der Sammlung Hüpsch des Hessischen Landesmuseums Darmstadt, Ausstellung Liebieghaus Museum alter Plastik Frankfurt, 1976/1977.

Ausst.Kat. Frankfurt 1994
Johannes Fried (Hrsg.), 794 – Karl der Große in Frankfurt am Main. Ein König bei der Arbeit, Ausstellung Historisches Museum Frankfurt 1994.

Ausst.Kat. Hildesheim 1993
Michael Brandt/Arne Eggebrecht (Hrsg.), Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen, 2 Bände, Ausstellung Dom- und Diözesanmuseum Hildesheim 1993.

Ausst.Kat. Hildesheim 1998
Michael Brandt/Arne Effenberger (Hrsg.), Byzanz. Die Macht der Bilder, Ausstellung Dom- und Diözesanmuseum Hildesheim 1998.

Ausst.Kat. Köln 1960
Hermann Schnitzler u.a., Große Kunst des Mittelalters aus Privatbesitz, Ausstellung Schnütgen-Museum Köln 1960.

Ausst.Kat. Köln 1972
Anton Legner (Hrsg.), Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400, 2 Bände, Ausstellung Schnütgen-Museum in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln 1972.

Ausst.Kat. Köln 1975
Anton Legner (Hrsg.), Monumenta Annonis. Köln und Siegburg. Weltbild und Kunst im hohen Mittelalter, Ausstellung Schnütgen-Museum Köln 1975.

Ausst.Kat. Köln 1978
Anton Legner (Hrsg.), Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern, 3 Bände, Ausstellung Schnütgen-Museum in der Kunsthalle Köln 1978.

Ausst.Kat. Köln 1985
Anton Legner (Hrsg.), Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, 3 Bände, Ausstellung Schnütgen-Museum in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln 1985.

Ausst.Kat. Köln 1991
Anton von Euw u.a., Vor dem Jahr 1000. Abendländische Buchkunst zur Zeit der Kaiserin Theophanu, Ausstellung Schnütgen-Museum Köln 1991.

Ausst.Kat. Köln 1995
Hiltrud Westermann-Angerhausen (Hrsg.), Schatz aus den Trümmern. Der Silberschrein von Nivelles und die europäische Hochgotik, Ausstellung Schnütgen-Museum Köln 1995/1996.

Ausst.Kat. London 1994
David Buckton (Hrsg.), Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture. Ausstellung British Museum London 1994.

Ausst.Kat. Mecheln 1973
M. Bafcop (Hrsg.), Van Karel de Stoute tot Keizer Karel (Stad Mechelen: 500 Jaar Grote Raad, 1473–1973), Ausstellung Cultureel Centrum Burgemeester A. Spinoy Mecheln 1973.

Ausst.Kat. München 1983
Karl Dachs u.a., Thesaurus Librorum. 425 Jahre Bayerische Staatsbibliothek, Ausstellung Bayerische Staatsbibliothek München 1983.

Ausst.Kat. München 1995/1
Hermann Fillitz/Rainer Kahsnitz/Ulrich Kuder, Zierde für ewige Zeit. Das Perikopenbuch Heinrichs II., Ausstellung Bayerische Staatsbibliothek München 1995.

Ausst.Kat. München 1995/2
Reinhold Baumstark (Hrsg.), Das Goldene Rößl. Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400, Ausstellung Bayerisches Nationalmuseum 1995.

Ausst.Kat. New York 1979
Kurt Weitzmann (Hrsg.), Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century, Ausstellung The Metropolitan Museum of Art New York 1979.

Ausst.Kat. New York 1993
John P. O'Neill (Hrsg.), The Art of Medieval Spain. A.D. 500–1200, Ausstellung The Metropolitan Museum of Art New York 1993.

Ausst.Kat. New York 1997
Helen C. Evans und William D. Wixom (Hrsg.), The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261, Ausstellung The Metropolitan Museum New York 1997.

Ausst.Kat. Nürnberg 1993
Michael Eissenhauer (Hrsg.), LudwigsLust. Die Sammlung Irene und Peter Ludwig, Ausstellung Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1993.

Ausst.Kat. Paderborn 1996
Christoph Stiegemann (Hrsg.), Frühchristliche Kunst in Rom und Konstantinopel. Schätze aus dem Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst Berlin, Ausstellung Diözesanmuseum Paderborn 1996.

Ausst.Kat. Paderborn 1999
Christoph Stiegemann und Matthias Wemhoff (Hrsg.), 799 – Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Leo III. in Paderborn, Ausstellung in der Kaiserpfalz und im Diözesanmuseum Paderborn 1999.

Ausst.Kat. Paris 1981
Françoise Baron (Hrsg.), Les Fastes du Gothique. Le Siècle de Charles V., Ausstellung Galeries nationales du Grand Palais Paris 1981/1982.

Ausst.Kat. Paris 1991
Danielle Gaborit-Chopin (Hrsg.), Le Trésor de Saint-Denis. Ausstellung Louvre Paris 1991.

Ausst.Kat. Paris 1992
Jannic Durand (Hrsg.), Byzance. L'Art Byzantin dans les Collections Publiques Françaises. Ausstellung Louvre Paris 1992/1993.

Ausst.Kat. Paris 1998
Danielle Gaborit-Chopin (Hrsg.), L'Art au Temps des Rois Maudits. Philippe le Bel et ses Fils 1285–1328, Ausstellung Reunion des Musées Nationaux in den Galeries nationales du Grand Palais Paris 1998.

Ausst.Kat. Ravenna 1990
Giovanni Morello (Hrsg.), Splendori di Bisanzio. Testimonianze e Riflessi d'Arte e Cultura Bizantina nelle Chiese d'Italia, Ausstellung Museo Nazionale Ravenna 1990.

Ausst.Kat. Speyer 1992
Das Reich der Salier 1024–1125. Ausstellung Historisches Museum der Pfalz Speyer 1992.